مفتتح

كان فى تقديرنا، يوم أن خططنا لإصدار هذه المجلة، أن نفرد بعض أعدادها للبارزين من أعلام الشعر العربى الحديث، وذلك للكشف عن أدوارهم وقيمة إنجازاتهم من منظور نقدى ينطوى على تعدد المناهج وتنوع الرؤى والتفسيرات. واستقر رأينا على أن تكون الأعداد المخصصة لهؤلاء الأعلام لاحقة على التقديم النقدى لمناهج النقد المعاصر نفسها، لكى نتيح للقارئ معرفة الأصول النظرية للمناهج الجديدة والأجد قبل أن يواجه تطبيقاتها. وبالفعل، تولت المجلة فى أعدادها الأولى تقديم المناهج النقدية المعاصرة دفعة واحدة، ابتداء من البنيوية والهرمنيوطيقا (نظرية التأويل) وانتهاء بالانعكاس والتفكيك ونقد القارئ. وكان من الطبيعى أن يبدأ درسنا النقدى بأعلام الشعر العربى الحديث من مصر، وأن نبدأ من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم بوصفهما الذروة التى وصلت إليها نهضة الشعر الإحيائى التى استهلها محمود سامى البارودى، وانتقلت منه إلى أحمد شوقى وحافظ إبراهيم اللذين مضيا بهذه النهضة إلى مداها الحتمى، وأسهما فى تأكيد حضورها على امتداد الوطن العربى كله. وكانت وفاتهما سنة ١٩٣٢ بمثابة النهاية الطبيعية لمدرسة الإحياء فى توهجها الذى كان قد ضعف وخفت قبل ذلك بسنوات، نتيجة متغيرات جذرية وظهور مدرسة شعرية مغايرة فى جدتها.

هكذا، شهد قراء هذه المجلة عددين منها يحملان عنوان «حافظ وشوقى». وكان ذلك فى أعقاب احتفالنا، سنة ١٩٨٢، بمرور خمسين عاما على وفاة كل من الشاعرين الكبيرين، وهو الاحتفال الذى صحبته حلقة نقدية قومية، جمعت الاتجاهات النقدية الواعدة فى ذلك الوقت إلى جانب الاتجاهات التى كانت قد رسخت واستقرت. وشهدت الحلقة النقدية الأصوات الجديدة لكل من كمال أبو ديب وعبدالسلام المسدى ومحمد بنيس وحمادى صمود ومحمد الهادى الطرابلسى وغيرهم من الذين تأثروا بالبنيوية والاتجاهات الأسلوبية المعاصرة وغيرها من المناهج والطرائق المحدثة، جنبا إلى جنب عز الدين إسماعيل وشكرى عياد

ومحمد مصطفى بدوى ومحمود الربيعى ومحمد زكى العشماوى وغيرهم من الأساتذة المخضرمين الذين لم يكفوا عن تطوير مناهجهم، خصوصا فى حوارهم مع الجيل السابق عليهم، وهو الجيل الذى مثله فى هذه الحلقة أساتذة أجلاء من أمثال مهدى علام وشوقى ضيف. وبقدر ما شهدت هذه الحلقة تبلور الاتجاهات النقدية المحدثة فى وعودها، وفى حوارها الذى لم يخل من توتر المناوشة مع الاتجاهات السائدة، شهد ما خصصته المجلة من أعدادها حوارا آخر بين الشعراء المعاصرين فى الموقف من أحمد شوقى ومدرسته الشعرية. وكانت المباينة بين صلاح عبد الصبور وأدونيس فى النظرة إلى أمير الشعراء لافتة فى تجاوب بعض عناصرها التى لم تحل دون تأكيد المغايرة.

ولم يكن احتفالنا النقدى بشعر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم احتفالا مصريا بشاعرين من مصر، فهذه المجلة لم تعرف هذا النوع من النزعة الإقليمية فى أى عدد من أعدادها، وإنما كان احتفالا بأصول النهضة الشعرية العربية الحديثة، وقراءة نقدية للعناصر الأصلية من الشعر الإحيائى الذى شاءت شروط التاريخ وعوامل الجغرافيا السياسية أن يبدأ من مصر لينتقل إلى غيرها من الأقطار العربية. ولذلك كان الاحتفال النقدى قوميا بكل معنى الكلمة، يجمع ما بين مشرق الأقطار العربية ومغاربها، ولا يفصل بين جنوبها وشمالها فى وحدة الاهتمام التى تنبنى على تعدد الاتجاهات الفنية.

وكانت المجلة قد أفردت عددا خاصا من أعدادها قبل ذلك، أصدرته عقب وفاة صلاح عبد الصبور الذى تدين له بالكثير، حين كان رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب. وصلاح عبد الصبور هو الذى رعى هذه المجلة فكرة وواقعا، منذ أن كان يحلم بوجود مجلة نقدية متخصصة ومخصصة للنقد وحده، تكون أشبه بالمدفعية الثقيلة للنقد الذى يثرى بتنوع المناهج وتعدد الرؤى. وما إن استقر به المقام رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى عمل على إخراج هذه المجلة التى أوكل رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل ومعه صلاح فضل وكاتب هذه السطور نائبين للتحرير. وصدرت المجلة برعاية صلاح عبدالصبور وتشجيعه لتستهل عهدا جديدا من النقد، لايزال يؤرق المحافظين وبعض الذين لا يحسنون فهم المناهج المحدثة. وكان هذا العهد بالقطع تأكيدا لحضور الاتجاهات المعاصرة فى شعر الحداثة العربية الذى لا يمكن أن نغلقه فى دائرة بعينها أو نحصره فى شاعر بعينه، فالحداثة العربية المعاصرة تشمل صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى وأمل دنقل كما تشمل بالقدر نفسه أدونيس والبياتى وسعدى يوسف ومحمود درويش ومن هم على شاكلتهم.

وتقديرا للدور الخاص الذى لعبه صلاح عبدالصبور فى حركة الشعر العربى المعاصر، ولايزال شعره يلعبه باقتدار إلى اليوم، صدر عدد صلاح عبد الصبور الذى حمل دراسات نقاد تعددت اتجاهاتهم وتوزعت أقطارهم على امتداد الوطن العربى. ولم تفرد المجلة منذ ذلك الحين صفحاتها لشاعر إلا حين قمنا بإعداد «ملف» متكامل عن الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى بمناسبة حصوله على جائزة الشعر الإفريقى التى يمنحها منتدى أصيلة الذى يرعاه الصديق محمد بن عيسى وزير الثقافة المغربى الأسبق.

وقد استقرّ فى نفسى منذ ذلك الحين أن الوقت قد حان لنمضى إلى الأمام فيما عقدنا عليه العزم حين قمنا بالتخطيط لإصدار هذه المجلة. وانتهى رأى أسرة التحرير إلى أن يكون الشاعر المحتفى به من خارج مصر تأكيدا للبعد القومى الموجود دائما فى المجلة، خصوصا بعد أن أفردنا أعدادا خاصة لكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصلاح عبدالصبور، فضلا عن ملف أحمد عبدالمعطى حجازى. وبقى أن نزيد فى تأكيد الحضور العربى لحركة الشعر المعاصر التى ينتسب إليها الشعر فى مصر بوصفه رافدا أساسيا من روافدها. وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر الرأى على أن نبدأ بالشاعر على أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها وأهمها فى تقديرنا أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أثار إنجازه الإبداعى، ولايزال، عاصفة شعرية ربيعية لاتزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. وثانيها أن شعر أدونيس شعر متمرد على كل المواضعات التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقانيم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بذور الحياة. وثالثها أن شعر أدونيس شعر مساءلة بالدرجة الأولى، مساءلة للإبداع، ومساءلة للذات المبدعة، ومساءلة للقارئ الذى يتلقى الإبداع، ومساءلة لقدرة العقل على طرح السؤال، ومساءلة للسؤال الذى يغدو علامة وجود وشعار هوية وحضور. ورابعها أن أدونيس وهب حياته كلها للقصيدة النقضية، ولم يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التى تؤكد حضورها المتصل، فوصل الفكر بالشعور، والدرس بالكتابة، وتأمل التاريخ باستبطان الحاضر، ولغة الموضوع بلغة الأنا، وخطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غدت معه حدقة قصيدته أكثر اتساعا فى رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنقضه لتؤسس على أنقاضه عالما لايكف حلمه عن التكشف والوعد.

لهذه الأسباب وغيرها قررنا أن يكون هذا العدد من فصول عن «الأفق الأدونيسى» من حيث هو كتابة وإبداع لا من حيث هو تمجيد لشخص. وقررنا البدء من شعر أدونيس ليس بوصفه الشعر الأفضل بين شعر الشعراء العرب المعاصرين ، وما أبعد أفعل التفضيل عن الصدق أو الأمانة العقلية فى مثل هذه السياقات، وإنما لأن الأفق الذى يفتحه هذا الشعر يعد بالتجدد الدائم، ويغرى بالتمرد المتصل حتى على فاعل التمرد الذى يغدو موضوعا لتمرده الذاتى، فالشعر الأدونيسى يضع نفسه موضع المساءلة بالقدر الذى يضع أفكار القارئ الموضع نفسه، دافعا قراءه إلى مساءلة كل شئ، كما لو كانوا يبدأون من جديد سفر النشأة والتكوين، وذلك فى عالم من صيرورة الإبداع الذى لايكتسب اليقين فيه إلا حق السؤال والمدى الذى يتولد منه وبه وفيه السؤال إلى مالا نهاية.

وأتصور أننا عندما نبدأ بالأفق الأدونيسى فإنما نبدأ بأفق الإبداع الشامل الذى نستهله رمزيا بشعر أدونيس .أعنى أننا نبدأ بالمتغير لا الثابت، الابتداع لا الاتباع، السؤال لا الإجابة، الممكن لا القائم، التقدم إلى الأمام لا التقهقر إلى الوراء، أندلس الأعماق وليس الربع الخالى للوعى الخاوى، مبدأ الرغبة وليس مبدأ الواقع، وردة التمرد وليس رماد العجز. ولذلك فإننا نُكَنّى بشعر أدونيس عن أشباهه، وندلُّ به على أقرانه بالقدر الذى نومئ بإنجازه إلى إنجاز غيره ممن واجهوا بالإبداع حضور الميدوزا فى حياتنا. ووسيلتنا فى الاحتفاء بهذا الأفق

الدرس النقدى الذى ينطوى على معنى الاستعارة التى تستبدل بواحدية الإشارة تعددية الدلالة. أقصد إلى الدرس الذى لا يختزله منهج واحد أو ينوب عنه اتجاه واحد أو وحيد، فالتعدد والتنوع علامة الدرس النقدى المحدث الذى يتأسس بالاختلاف على أكثر من مستوى. وتأكيدا لمعنى التعدد والتنوع، نبدأ من شعر أدونيس لنصله بغيره من شعر أقرانه الذين نكن لهم كل التقدير والإعزاز والعرفان بما أسهموا به فى المغامرة العظمى لإبداع الشعر العربى المعاصر.

وأخيرا، فليس لدى أسرة تحرير هذه المجلة سوى الأمل فى أن تقدم دراسات هذا العدد، ولأصحابها جميعا الشكر على حماستهم للكتابة وحسن الاستجابة، ما يسهم فى إضاءة وعى القارئ المعاصر بالأفق الأدونيسى، غير منفصل عن غيره من آفاق القصيدة العربية الحداثية، وأهم من ذلك أن تضع هذه الدراسات موضوعها ووعيها المنهجى موضع المساءلة التى تحرر الموضوع والوعى فى الوقت نفسه. وكل كاتب فى هذا العدد مسؤول عن فعل مساءلته مسؤولية كل كاتبة من كاتبات العدد. أما نحن فى أسرة تحرير هذه المجلة فحسبنا أننا نحترم آراء واجتهادات الجميع حتى لو اختلفنا مع بعضها، ومعتقدنا الذى لانتخلى عنه هو تأكيد التعدد النقدى واحترام حق الاختلاف. وربما كانت إحدى الأمثولات المضمنة فى الأفق الأدونيسى نفسه هى أمثولة الكارثة الهولية التى تتولد من قيود التوحيد القمعى واستبدال منطق المشابهة القسرية التى تفقر الوجود بمنطق الاختلاف الذى يثرى به الحضور فى الوجود.

رئيس التحرير

ما بعد الأدونيسية

(شهوة الأصل)

عبد الله محمد الغذامي*

أيهذا الطريق الذى يرفض أن يبدأ
أيهذا الطريق الذى يجهل أن يبدأ
أدونيس[١]

- ١ -

ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر...؟!

وما جدوى التحديث إذا ما رفض المجتمع وعامة الناس هذا المشروع، واقتصرت الحداثة على نخبوية اصطناعية...؟!

هذان سؤالان لا يمكن أن يغيبا عن «قارئ» أدونيس، كما أنه لا يمكن الاستغناء عنهما أو تجاهلهما إذا ما أردنا فهم أو تفسير تحولات أدونيس وحالات «الفر» من تحت «كراته» المتتابعة. ويبدو أن أدونيس على وعى بهذين السؤالين كليهما، وليس من الصعب استراق النظر إليهما من تحت جلدة الكلام.

وهذا يدخل فى إطار القراءات الممكنة لمجمل أعمال أدونيس. وهى قراءات ليست متعددة، فحسب، ولكنها - أيضاً - متضاربة وقد تكون متناقضة، أو فى الأقل قابلة للتناقض. وإن أية قراءة لأدونيس سلبية كانت أو إيجابية لهى شئ ممكن من جهة، وقابلة للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولهذا نلاحظ أن كل الذين كتبوا عن أدونيس كانوا على «حق» أو هم بالأحرى على شئ من «الحق». ولكل منهم براهينه المستمدة من «كلام» أدونيس المعلن والمنشور. ولذا جاءنا «أدونيس المنتحل»[٢] وجاءتنا «الرابطة الأدونيسية»[٣] وجاءنا أدونيس المخرب والمفسد[٤]، مثلما جاءنا أدونيس الرائد المبدع الغيور على الثقافة والأمة واللغة.

ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهى على «شئ من الحق» وفى أدونيس شئ من هذه كلها ونصوصه تعطى طالبيها ما يطلبون.

* جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية.

ولكننا نقول إن أدونيس، وهو مفتوح على هذه التأويلات كلها، هو أيضاً ليس أياً منها. والمسألة تعتمد على الطريقة التى يجرى بها تشريح[٥] (تفكيك..؟) الخطاب الأدونيسي.

ولا شك أن خطاب أدونيس اليوم «وأركز هنا على كلمة اليوم» هو خطاب محجب. وأنا أحيل هنا إلى مصطلح أهل الحديث فى كون المعاصرة حجاباً.

والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلى منها أو ما هو تشويهى. وكمال أبو ديب من جهة، وكاظم جهاد من جهة أخرى، لا يقرآن الخطاب بما إنه خطاب إبداعى فكرى موضوعى، ولكنهما يستقبلان الحجب؛ أى الخطاب محجبا بأقمشة تزهو عند أحدهما وتسود عند الآخر. إن المؤلف عندهما «حى» بمعنى أنه موجود وحاضر وفاعل ومنفعل. ويبدو أن النص الأدونيسى أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح «موت المؤلف»[٦]. ولذا صار حضور المؤلف حجابا يقمع الخطاب فيلغى زمانيته ويحوله إلى «خطاب وقتى محجب»، وهذا لا يؤهل أى واحد منهما لإعطاء حكم نقدى عن أدونيس، أو لقراءة الخطاب الأدونيسى قراءة إبداعية، ولو جرب أبو ديب أن يقرأ أدونيس مثل قراءته عن الشعر الجاهلى؛ أى قراءة الخطاب غير المحجب لخرج منه بنتائج مختلفة. على أنى هنا لم أنس تحليلات كمال أبو ديب لبعض قصائد أدونيس وهى فعل نقدى تطبيقى متميز، غير أن هذا ما لم أقصده هنا، وإنما قصدت تصوير التجربة وتمثيلها حضارياً ومعرفيا. وكذا يقال عن كاظم جهاد الذى قدم جاك ديريدا كخطاب سافر فى الوقت الذى ظهر أدونيس عنده من تحت الحجب.

الخطاب المحجب ـ إذن ـ يفرض علينا قراءة محجبة ولن نخرج بقراءة متجاوزة ـ حسب المصطلح الأدونيسى ـ إلا إذا حاولنا إزاحة الحجاب المدثر لعيوننا ولجسد النص، وتعاملنا مع «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لأدونيس كى نحاول تعرف ما يمكن أن يبقى منه بعد أربعة عقود من الآن.

إنها محاولة للإصغاء إلى الصوت الآتى من الزمن الآتى، وكما يقول روبير اسكاربيت فإن لكل مؤلف موعدا مع النسيان، بعد موته بعشرين سنة. فإما أن يولد يومها أو يطويه النسيان وينتهى[٧].

من أجل أن يحيا المؤلف لابد من «موت المؤلف». وحياة أى مؤلف مبدع هى فى «خلاصته» التى تمثل الذاكرة الثقافية للأمة عنه. ورجال كالجاحظ والمتنبى ليسوا سوى ذاكرة كامنة فى الوجدان الذهنى للأمة، وهذا الكامن الوجدانى هو «الخلاصة» الإبداعية والفكرية لكل منهم.

ما الخلاصة الأدونيسية ـ إذن ـ ...؟

من هو أدونيس فى مرحلة ما بعد الأدونيسية...؟

ـ ٢ ـ

يبدو أدونيس مشغولاً انشغالا مصيريا بفكرة «الأصل». هذا الحداثى المغالى فى حداثته والمتمادى فى التحديث بلا تورع ـ حسب الصورة النمطية عنه ـ يظهر مهموماً بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أصولى متعمق فى أصوليته.

وهذا ليس موقفاً منعزلا أو ناشزا وإنما هو هاجس متكرر ومتجدد الحضور فى كتابات أدونيس. فالحداثة عنده مصطلح مرادف وليست مصطلحاً مغايراً. والمرادف دائماً صديق و ودود وينوى الخير والصلاح لرديفه، وليس معاديا وعدوانيا وتدميريا.

والحداثة أصل ينضاف إلى «أصل» وينبش عن «أصل» ويسعى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة «أصلاً» فهذا معناه أنها ليست نقيضاً وليست غريبة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها ـ أيضاً ـ ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة.

هذا تأويل ربما يكون متعسفاً ومغاليا فى سحب مقولات أدونيس إلى حدود لم يقصدها المؤلف، ولكن متى كان قصد المؤلف هدفاً للقارئ أو مرتكزا للقراءة أو شرطا للتفسير...؟

والقضية ليست فى حصر الكلام على ما قصده المؤلف أو ما لم يقصده، ولكنها فى السؤال عما أجبر أدونيس على أن يقول قولا قابلا لأن يؤول هذا التأويل. وهذا سؤال سيتضح أمره لاحقاً. ولكننا الآن نقف عند فكرة «الأصل».

ففى سيرة أدونيس الشعرية الصادرة عام ١٩٩٣ بعنوان (ها أنت أيها الوقت) يأتى «الأصل» بوصفه صوتيم النص ونواته، حيث يقف أدونيس مخاطبا «الوقت»، وقت الحداثة ووقت الخطاب المحجب وذلك كى ينزع الحجب عن الخطاب ويسفر عن وجهه بلا مواربة.

هنا يبحث أدونيس عن شجرة النسب العائلية لوقته ولخطابه ولنواياه. وفيه يجرى الحديث عن «النوايا» عنده وعند يوسف الخال، وهى نوايا لا تغادر الأصل ولا تعاديه.

ويبدأ خيط الأسئلة مع ثلاثة أسئلة رئيسية هى:

ما الأصل...؟

ما التجديد...؟

ما التقليد...؟

هذه أسئلة أدونيس[٨] (ومعه يوسف الخال بوصفه شخصية سردية يجرى إسناد الضمير إليه مناصفة مع أدونيس فى سيرة شعرية مشتركة بينهما).

وقد لا يكفى أن نقول إنها أسئلة أدونيس، ومعه الخال، ولكنها - أيضاً - أسئلة الخصوم وأسئلة الثقافة. وهى لهذا مصدر الخلط أو «التشوش والاختلاط والتخبط» (حسب عبارات السارد - ص ٥٥).

إنها ليست أسئلة خصوصية. ومن هنا، فإنها ليست مشروعا فرديا إبداعيا، ولكنها أسئلة جماعية تستثير أجوبة تتعدد بعدد السائلين. ولذا، اختلط الأصل مع التقليد اختلاطا شبه عضوى لدى البعض حتى صار أى انتقاد للتقليد كأنما هو انتقاد للأصل، وأى دعوة للتجاوز سوف يجرى تأويلها على أنها تجاوز للأصل، بمعنى إلغاء الأصل ورفضه، وليست تجاوزا للتقليد.

هنا يصبح أدونيس متهما ويصبح مارقا. وكما هى القاعدة الجنائية فإن لكل متهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام، وهذا هو السر وراء هذه (السيرة الشعرية) لأدونيس، الصادرة عام ١٩٩٣؛ أى بعد أربعة عقود من تكسر النصال على النصال.

والإجابة تأتى بالإعلان عن «شهوة الأصل»، هذا التعبير الذى يستعيره أدونيس من فاليرى[٩]، ليقول عبره إن «الأصل» ليس قيداً أو شرطاً أو حدا قسريا ولكنه «شهوة» ذاتية ورغبة نفسية وحاجة وجدانية. فهو أصل نفسى ووجدانى، ولكنه ليس رومانسيا. إنه قاعدة إبداعية من جهة، وفكرية من جهة ثانية. إنه «التفجر الإشراقى» (ص ١١٠)، وهو أيضاً الأساس الفكرى.

وبما أنه كذلك لزم فك العلاقة ما بين مفهومى التقليد والأصل، وهنا يقول أدونيس:

> إن لفظة «تقليد» تشير إلى أمرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعنى، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهلى والقرآن الكريم والحديث النبوى. لهذا حين كنا نقول عبارات مثل «شعر تقليدى» أو «فكر تقليدى» لم نكن نعنى بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعنى النتاج الذى استعادهما فى العصور اللاحقة، بطريقة تنميطية اجترارية. وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى. وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطى كنا نعنى، على الأخص رفض القراءات التى فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها (ص ٥٦).

هنا تبرز شهوة «الأصل» عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم التقليد وانطمس الجوهر. ومهمة أدونيس المعلنة هنا هى فى الشروع بـ «قراءة جديدة لما مضى» (ص ٥٣)، وهى قراءة تعنى «إعادة التملك المعرفى لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة».

المشكل - إذن - أننا أمة ذات «أصول» ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة

للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفى والعاطفى، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع بعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعى والفكرى، متمثلاً أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد «التقليد» وكشف الزيف. ومن هنا يصبح «التجاوز والتخطى» بمعنى «العودة إلى».

إنه تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل. وهذه عودة صادقة وليست رفضاً مكابراً. ولذا قال أدونيس بضرورة إلغاء «الزمنية» وتحرير الحداثة من «الزمنية» لكى يتسنى للحداثة أن «تعود» وأن تكون «عودة» للأصل. ولن يصح الأخذ بالزمنية وربطها بالحداثة لأن ذلك سيجعل «النيلون أكثر حداثة من الحرير» (ص ١٦١) و «التنك أكثر حداثة من الذهب» (ص ١٦٠).

الأصل ذهب وحرير، والتقليد تنك ونايلون. ولذا فإن الحداثة تجاوز وتخط للنايلون والتنك وعودة إلى الذهب والحرير.

هذا إشهار صريح وصادق يقوله أدونيس عام ١٩٩٣ متجاوبا فيه مع أفكار قالها عام ١٩٨٥ وأفكار أخرى قبلها قالها فى السبعينيات[10]. ومنها قوله:

> إن جذور الحداثة الشعرية، بخاصة، والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة فى النص القرآنى، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعرى، وإن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال، جديداً، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة[11].

والشعرية تنتمى إلى الفضاء القرآنى، بوصفه «الأصل» والاتجاه نحوه هو «التأصيل».

هذه «شهوة الأصل» التى تستولى على أدونيس وتستحوذ عليه، وعلى فكره وإبداعه. وبها نستطيع تفسير كتابته عن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، حيث يقف أدونيس على سر الدعوة الوهابية وهو أن «التوحيد أصل الأصول وأنه المقصود الجوهرى»، وأن «يؤمن الإنسان بالتوحيد هو، إذن، أن يكمل نفسه»، ولابد أن يقترن هذا الإكمال بإكمال الله ولا يتم التوحيد حتى يكمل المخلوق جميع مراتبه ثم يسعى فى تكميل غيره»، مما يجعل كلمة التوحيد المتمثلة بـ «لا إله إلا الله» كلمة فعل وليست كلمة تلفظ فحسب[12].

- ٣ -

تتعاقب أعمال أدونيس، فى كل عقد كتاب، تبدأ مع بيان الحداثة فى السبعينيات، ثم الشعرية العربية فى منتصف الثمانينيات ثم سيرته الشعرية فى ١٩٩٣، وفى كل عقد يظهر بيان عن «الأصل» يؤكد مفهوم «الأصل» ويحسم الأمر فيه ويجاهر بهذه الشهوة الطاغية؛ «شهوة الأصل».

والأصل هنا عودة إلى الجذر، إلى رحم الثقافة واللغة والجد الأول. والكلام هنا لن يأخذ حقه من التوازن والتمام إلا إذا رفع الحجاب عن علاقة الحداثة العربية بالحداثة الغربية. وهذه مسألة ظل أدونيس يصرخ جاهرا بها ومعلنا القول فيها، وهى تتلخص بمقولة الاختلاف والائتلاف الجرجانية، التى يأخذها أدونيس ليقيس بها المسافة بين الإبداع والتقليد من جهة والأصالة الحضارية والذوبان الخارجى من جهة أخرى. وفى ذلك يقول:

> الحداثة... هى الاختلاف فى الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية، ووفقاً للتقدم. والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية[13].

هنا – وفى عام ١٩٧٩ – يجرى تحديد الطريق وتقنين المصطلح، فالتجاوز والتخطى هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية «إبداعية» فهو ليس خروجاً ولكنه «دخول»، إنه اختلاف من أجل «التكيف». وبما أنه كذلك فهو – إذن – فعل داخلى ومن تحت مظلة السياق، هو «اختلاف فى الائتلاف»، هو مواءمة ودخول إلى، وليس خروجاً عن.

وليس هذا تقليداً وانصياعاً لشروط النمط، لأن «الائتلاف» يحدث من أجل «التأصل» وليس التقليد.

وأفعال الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل هي تحقيق لمشروع الإبداع الأصيل.

وعدم ذلك يؤدي إلى واحد من إشكالين يشير إليهما أدونيس بقوله:

> إن الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي التبخر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها. والائتلاف المفرط هو الموت أيضاً ـ أي التخثر كالحجر (ص ٣٣).

هذا بيان يضع الحداثة في الاعتدال. إنها مشروع اعتدالي لأنها ليست اختلافا مفرطا وليست ائتلافا مفرطا. ولكن الاختلاف شرط والائتلاف شرط، غير أن شرط الشرط هو تجنب الإفراط. وهنا تكون الحداثة «أصلا» متكيفا ومتأصلا.

ولهذا فإن الحداثة مشروع عربي «أصيل» جاءت ولادته من عهود مبكرة، وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح «القدم» وتساير المصطلحان معا منذ بدء النشأة. وتملك الحداثة حقا تاريخيا وقيميا مساويا لحق «القدامة» في الوجود والتقدير. فهي ليست مخترعا غربيا وليست بضاعة مستوردة. وهي معروفة لدى العرب منذ القرن الهجري الثاني، وتعود أصولها إلى الجاهلية. هذا ما يقوله أدونيس في بيانه من أجل الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل[١٤].

وهناك علاقة عضوية بين الذات المبدعة والأمة المبدعة، فالفرد لا يبدع إلا داخل خيمة الإبداع القومية. والشاعر مفردة في جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة، جاء الإبداع حينئذ. وهو هنا ائتلاف عضوي يتأصل بواسطة الاختلاف الواعي لهذه العلاقة التلاحمية وشروط التجاوب معا اختلافا وائتلافا.

والحداثة في هذه الحالة ليست خروجاً وفرارا عن اللغة ولكنها إمعان في الدخول وإمعان في الغوص وإمعان في التأصل:

> ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما، هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون حديثا في الشعر أو قديما يجب أولا أن تكون شاعرا. ولا تكون شاعرا في لغة ما، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت[١٥].

ليس «أنت هي» فحسب، لأن هذا ائتلاف مفرط، وليس «هي أنت» فحسب، لأن هذا اختلاف مفرط، ولكن الاثنين معا: أنت هي، وهي أنت.

وهنا سوف يتساوى الصوتان، لو نظريا ـ ونحن هنا في مجال التنظير طبعا ـ فالصوت المفرد لا يتفرد إلا ليجتمع، وهو لا يجتمع إلا ليتفرد.

وفي كلمات أدونيس «فأن يكون الشاعر العربي حديثا هو أن تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى»[١٦].

ـ ٤ ـ

والآن...

ما الأصل...؟ ولماذا الأصل...؟!

من الواضح أن أدونيس مشغول ومنشغل بفكرة «الأصل» و «شهوة الأصل»، ولكن السؤال يظل عالقا في الذهن عن ماهية هذا الأصل، وعن سبب هذا التعلق بالأصل.

أما سبب التعلق فهو أمر يمكن تلمس أطرافه وسط كتابات أدونيس، وسوف نقف على ذلك بعد قليل.

غير أن السؤال عن ماهية «الأصل» هو ما سيظل معلقا دون إجابة. فأدونيس يختار ألا يجيب أو لعله لم يفترض السؤال أصلا.

يكتفي أدونيس بترديد مصطلحات الأصل والتأصيل والائتلاف ومن داخله الاختلاف، ويسمي القرآن الكريم والحديث النبوي بوصفهما أصلين، كما يسمي الشعر الجاهلي وشعراء من الأمويين والعباسيين، بوصف الجميع من أهل «الأصل». ولكنه يسمي دون أن يصف.

الأصل مركز يمثل البداية والاستمرار، وهو علاقة قابلة للتسمية ومتجسدة تجسدا ذهنيا يكفي لأن يجعلها مشارا إليه غير خفي الإحالة، وهو مضمر غير مستتر له اسم وله مسمى.

اسمه الأصل... ومسماه القرآن والحديث والشعر الجاهلى... إلخ. أما صفته فهى شئ مسكوت عنه. هل هذا لأنه معروف ولا يحتاج إلى توصيف...؟ أم لأنه يسمو على التعريف والتحديد...؟

ربما تكون هذه أسبابا لعدم تعريف «الأصل». ولو قلنا ذلك لدخلنا إلى تصور رومانسى حالم عن مسألة «الأصل». وهذا لا يجدى ولايصنع شيئاً إذا ما كنا فى مجال التنظير وأسئلة التنظير. والأولى أن نبحث عن سبب أكثر علمية من هذه الأسباب الشاعرية.

وفى طريقنا للإجابة لنفترض أن أدونيس قدم فعلا توصيفاته الخاصة عن «الأصل» وانهمك فى إعطاء تعريف منطقى محدد يجمع ويمنع ويحصر «الأصل» فى بضع كلمات، ماذا سيكون مآل هذا الأصل فى هذه الحالة...؟! طبعا سيتحول هذا المعرف المقنن ليكون مصطلحا خاصا بدلالة خاصة ومقيدة. وسيتوقف عن وضعه العام الذى هو فيه صورة ذهنية جماعية مطلقة، يفهم منه ويجد فيه كل فرد من أفراد الأمة ما يطلبه منه دون وسطاء أو عرافين أو دخلاء.

لو استعرضنا هاتين الوضعيتين فسوف نرى أن حياة «الأصل» تكون بإطلاقه وتركه حرا فى تلاقحاته مع الناس.

ثم - وهذا هو الأهم - إن أدونيس لم يكن يطرح مفهوم «الأصل» لمجرد الطرح العلمى النظرى، وما كان مختارا فى طرحه ذاك، ولم يك حرا فيما يقول ويصرح به. لقد كان يتكلم مدافعا ومحاميا. إنه يدافع عن نفسه وكان يحامى عن الحداثة، بعد وقوع الاتهامات المضادة من جهة، ووقوع الإفراط فى التجاوز والتخطى؛ أى الاختلاف المفرط من جهة ثانية.

هنا جاءت ضرورة اللجوء إلى «الأصل» بوصفه الدرع الحامى من السقوط أو الاقتلاع.

لهذا يكون الحديث عن «الأصل» بوصفه مسمى دون توصيف هو لجوء إلى الذاكرة الجماعية المتفق عليها، ومن هنا فقط يأتى التطمين ويأتى الاحتماء. وهذا لن يتحقق لو غامر أدونيس فوصف هذا الأصل بوصف جدلى غير متفق عليه مما يؤول إلى تفريق، بينما كان الهدف هو توحيد الحس الاستقبالى وتجميعه وتطمينه.

يكفى أن تقول بالأصل والتأصيل وتسمى الأصول، ثم تنسب الحداثة إلى هذه الأصول.

هناك - إذن - سبب مصيرى فى عدم تعريف الأصل، لقد جرى تجنب التعريف ولم يجر تركه أو إهماله. أو ربما نقول إن الحاجة تقضى بعدم التعريف، وذلك من أجل «إشراك» أعضاء البيئة الثقافية كافة فى عمليات التبييء لمشروع لا يجد نفسه إلا إن جرى تبييؤه ثقافيا وقبوله قبولا جماعيا بوصفه «أصلا» مثل تلك «الأصول» الراسخة ذهنيا فى ضمير الجماعة.

إن الـ «أنا» هنا تسعى جاهدة لأن تكون ضمن «النحن» وفيها ومن داخلها، واختلاف الأنا ليس سوى وجه من وجوه الائتلاف المتأصل.

وأدونيس يحاول أن يتكيف عبر انتسابه وانتمائه إلى الأصل حيث الأب الأول، وهذا الابن وهو ابن ليس ضليلا مثله مثل امرئ القيس الذى تحول بعد موته ليكون أصلا وليس ضليلاً، ومثله مثل أبى تمام الذى كان «باطلا» فى حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقية للأصل الشعرى. وها هو أدونيس يخطط لهذا التأصل ويشتهيه.

- ٥ -

هنا تفترق الحداثة الشعرية عن الحداثات الأخرى - الاقتصادية والفكرية والسياسية. وبما أن للحداثة الشعرية أصلا تعود إليه، فإن مشروع الحداثة المعاصرة لم يتحقق إلا لهذه الحداثة ذات الأصل.

فالشعر أصل له حداثته؛ لأن له أصوله، ومنه جاءت الحداثة الشعرية المعاصرة.

أما الحداثات الأخرى من اقتصادية وسياسية وفكرية، فهى فى عرف أدونيس لم تتحقق[١٧]. ولم يذكر أدونيس الأسباب هنا أيضاً. إنه - فحسب - يصف ما يراه.

ولعله خاف على نفسه وعلى حداثته من مصير مماثل تعجز فيه الحداثة الشعرية عن تحقيق حداثتها الثقافية الجماعية، ولذا لجأ إلى «الأصل» وانتسب إليه لكى يقول - دون أن يقول - إن الذى لا أصل له لا فرع له أو لا خاتمة له - حسب المثل الشعبى.

هى حكمة شعبية يتمثلها أدونيس لتأصيل نفسه وحداثته. وهى حداثة تأخذ أسباب بقائها وقبولها عبر انتمائها وتأصلها. وهو تأصل لا تملكه الحقول الأخرى، لأن ليس فى الجاهلية أصول اقتصادية وفكرية وسياسية؛ أى أنها سياقات منبتة وبلا جذور.

هذا هو تفسيرنا لدعوى أدونيس عن وجود حداثة شعرية عربية معاصرة، وغياب الحداثات الأخرى. وهو - فيما نرى - السبب وراء الانتساب إلى الأصل. ذلك الانتساب الذى دعت إليه ضرورات المرافعة عن المشروع من جهة، والمصالحة مع الرأى العام من جهة ثانية.

ولكن هل هذه مصالحة مشروعة وتجدر أن تصدر من مبدع تعود على مبادئ أسلافه من المبدعين الذين يرون أنهم يقولون وعلى غيرهم أن يعرب، والذين ليس عليهم أن تفهم البقر...؟

إن أدونيس لا يقدم نفسه على أنه فرزدق جديد أو بحترى ثان. إنه ليس شاعراً فحسب. ولو كان كذلك فقط لجاز له ما جاز لسلفيه، ولكنه رجل يقدم نفسه بوصفه «أستاذاً» لهذه الحداثة المصرح بها. ومن هنا، فهو معنىّ بأمور نجاحها وقبولها. وهو نجاح وقبول لن يتحققا إلا إذا «تصالحت» هذه الحداثة مع جمهورها المستهدف بالتحديث. فإن لم تتحقق هذه (المصالحة) فما الجدوى - إذن - من تحديث يكتفى بالتأنق والتفرد والذاتية المترفعة - أو النرجسية - كما هو الشأن المعهود لدى المبدعين المشغولين بإبداعهم ولا غير.

إن أدونيس يقتدى بأبى تمام ذلك الشاعر المأخوذ بمهمته، لا بإبداعه فحسب. ولن يغيب عنا أن مختارات أبى تمام فى الحماسة كانت مسعى نحو «الأصل» والتأصيل وشهوة الأصل بوصف ذلك سندا وأساسا يبنى عليه - وهى محاولة لم يتمكن البحترى من تكرارها لأنه شاعر معنىّ بغنائيته وإبداعيته الذاتية ولم ينشغل بمشروع حساس يدخله فى معضل الافتراق المتوتر. ولذا كانت مختارات البحترى قليلة الشأن والمفعول.

ولقد حاول شاعر مثل البارودى أن يسلك هذا المسلك الحساس واتخذ لنفسه مختارات شعرية، غير أنه أغرق فى الائتلاف إغراقاً جعله مبدعا محييا ولم يرتفع به إلى درجة المبدع المجدد، ولذا تساوت إبداعاته مع مختاراته دون أية إضافة متميزة.

ونجد التميز والتنافس والتصارع الداخلى بين مختارات أبى تمام وشعره بحيث يصح أن نلاحظ وجود «اختلاف فى ائتلاف» بين هذين المنجزين لذلك الشاعر الطائى الرائد.

وهذا هو نموذج أدونيس الذى اختار من ديوان العرب وانتمى إلى الأصل العربى، وهو اختيار اضطرار مثله مثل أبى تمام؛ هو اختيار باتجاه الأصل بدل الاختيار بمغادرة الأصل ومجافاته، وهو فعل ضرورى لتجربة أبى تمام لكى تتأصل وتتصالح مع ذاكرة الأمة. ونجح هذا المسعى لأبى تمام فصار من شعراء الأمة التى يحفظ الناس قصائده ويتأسون بها ويستعيدونها على ألسنتهم لتعبر عن وجدانهم وردود أفعالهم تجاه ظروف حياتهم.

لقد نجح أبو تمام فى تأصيل نفسه وشعره «فى» ثقافة الأمة. وهذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة. ومن الواضح أن أدونيس - خاصة - يسعى إليه. ولذا جاءت عنده «شهوة الأصل» وتجلت فى أفعاله وتنظيراته؛ لأنه ليس مبدعا فحسب ولكنه منظر يسعى إلى غرس شجرته الخاصة وسط بستان الشعر العربى.

إنه مسعى لكتابة تاريخ «ما بعد الأدونيسية»، وتوجيه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تتلوها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة، وليست ضليلة ولا باطلة.

الهوامش

(١) الآثار الكاملة ٤٦٧/١، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

(٢) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولى ١٩٩٣.

(٣) طرح كمال أبو ديب فكرة إنشاء رابطة تسمى «الرابطة الأدونيسية» فى مقال نشره فى جريدة الحياة عقب صدور كتاب أدونيس الكتاب. ويرى أبو ديب أن هذه هى الوسيلة اللائقة لتقدير أدونيس. ولقد ردت عليه خالدة سعيد بمقال تعقيبى أكدت فيه أن التقدير لا يأتى عبر ترسيخ الفردية وإنما يكون ذلك بواسطة دفع تجربة الإبداع العربى بصورة جماعية.

(٤) انظر مثلا أحمد فرح عقيلان: جناية الشعر الحر، نادى أبها الأدبى، أبها، السعودية ١٩٨٢.

(٥) لقد استخدمت مصطلح «التشريحية» على أنه مقابل لمصطلح de-construction وشرحت أسباب ذلك فى الخطيئة والتكفير، ص ٥٠، النادى الأدبى، جدة ١٩٨٥.

(٦) عن «موت المؤلف» بوصفه مصطلحاً. انظر السابق ص ٧١.

(٧) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ص ٦٠، ترجمة آمال أنطوان عرمونى، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس ١٩٧٨.

(٨) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص ٥٤، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

(٩) السابق، ص ١٦٨.

(١٠) أدونيس: الشعرية العربية ٣٣، ٥٠، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥. وانظر أيضاً «بيان الحداثة» ص ٢٨، ٣٣. ضمن كتاب البيانات، دفاتر كلمات، البحرين ١٩٩٣.

(١١) الشعرية العربية، ص ٥٠.

(١٢) أدونيس (وخالدة سعيد): الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب ٥ ـ ٦ ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣. ويتضمن الكتاب نصوصا مختارة من كتابات الشيخ قدم لها أدونيس. ولقد صار أدونيس يشير إلى هذا الكتاب بوصفه الجزء الرابع من مشروع الثابت والمتحول.

(١٣) «بيان الحداثة»، ص ٣٣.

(١٤) السابق، ص ٣٢.

(١٥) الشعرية العربية، ص ١١٠.

(١٦) السابق، ص ١١٢.

(١٧) «بيان الحداثة»، ص ٢٩.

•• تنويه ••

للأسف اكتشفت مجلة «فصول» أن مقال فخرى صالح المعنون: «قصيدة النثر العربية: الإطار النظرى والنماذج الجديدة»، الذى نشر بالمجلة (المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧)، ليس سوى إعادة صياغة لمقال آخر كان قد نشره بمجلة «الأديب المعاصر» العراقية قبل سبع سنوات.

وإذ تعتذر «فصول» لقرائها عن هذا الخطأ، فإنها تعد بمحاولة عدم تكراره، وترجو من الكتاب عونها فى ذلك.

سؤال المعنى، والمعنى الشعرى
أول الشىء لأدونيس

مصطفى الكيلانى*

أوقفنى فيما يبدو فرأيته لايبدو فيخفى ولا يخفى فيبدو، فلامعنى فيكون معنى..(١).

معنى القصيدة هو محصل تركيبها وليس الجزء دالا بذاته شأن الجملة النحوية إذا ما اختصرنا منطق التناظم الدالّ، فهو ذلك الوجود العام يرد مشهدا لغويا لحال تظهر أو تحتجب، تقارب الظهور أو تغرق فى الاحتجاب.

فلا يكون المعنى الشعرى سابقا للاحق كأنْ يردَ «متخلّجا فى النفس»، «قائما فى الصدر»، «متصورا فى الذهن» على حد تعبير الجاحظ (٢)، ثم يخرج بالكتمان إلى الحدوث على غرار منظور السببية لدى الرومنسيين، وإنما الشعر ـ المعنى شبيه بالنحو العام فى تقدير شومسكى، ذلك المعنى الممكن يصل بين مختلف الذوات المتكلمة بقطع النظر عن اختلاف الأمكنة والأزمنة واللغات؛ أى المعنى الذى يتشكل أثناء تكرار فعل الكلام لدى الطفل المتهيئ طبيعة له، والذى يصير بتراكم الخبرة تكلما دالا..

فكيف يلتقى الحس والتجريب فى بنية اللغة واللغة الشعرية على وجه الخصوص؟ ما حدود المعنى وآفاقه الممكنة فى اشتغال لغة الشعر؟

الثابت بدءاً فى الدراسات التداولية ذات البعد التأويلى أن المعنى ليس صورة للحسى المباشر ولكن اللغة هى التجريبى والرمزى فى اللحظة ذاتها، وإن تفاوت مستوى الحضور لأحدهما فى اللغات الاصطلاحية أو الاصطناعية. فليست اللغة إظهاراً للمحسوس بواسطة التجريبى، وإنما هى الظهور بذاتها وفى ذاتها، مما يهدم فكرة إمكان إحلال اللفظ محل الشئ. وتثبت سمة الخصوصية عند الحديث عن لغة الشعر التى ليست بالضرورة انزياحا عن لغة الاستعمال، كما ذهب إلى ذلك عديد البنيويين، بل قد تكون الأصل السابق ولغة

* كلية الآداب ـ قيروان ـ تونس

الاستعمال هى الفرع اللاحق. إلا أن الفرع استبد بالأصل وركز فى الذهن وهم التسوية بين الشئ والتسمية، بين المسمى والمسمى، بين المعبر عنه والمعبر [٣]. وإذا بدت اللغة الاصطناعية انزياحاً عن لغة الاستعمال، فإن لغة الشعر هى الصدى المتقادم يحمل آثار المعنى البدئى قبل أن يستبد وهم الحقيقة بالحقيقة، والعقل بالعقل الأول. فما يدعم وهم انزياح لغة الشعر عن لغة الاستعمال هو التداخل بين اللغة والشعور، مما يدفع إلى المساءلة: هل بالإمكان البحث عن اللغة خارج تأثيرات هذا الشعور؛ أى العودة باللغة إلى البدء، إلى الشئ ذاته قبل حدوث المعرفة، قبل حدوث الشعور ذاته؟

قد يكون هذا الرجوع الذى يدعو إليه مرلو بونتى Merleau Ponty ممكنا فى مجال البحوث العلمية التجريبية:

إن الرجوع إلى الأشياء ذاتها هو الرجوع إلى هذا العالم قبل المعرفة، الذى تتكلم عنه المعرفة حيث كل تحديد علمى بإزائه هو عمل تجريبى.. [٤].

غير أن الفصل بين السابق واللاحق، بين اللغة والشعور أو بين اللغة وتلك «القوة الكامنة» فى الذات التى ترفع اللغة إلى الشعور، أمر ليس باليسير؛ لأن الشئ منذ أن تحول بالتسمية إلى وجود ذهنى؛ أى إلى معنى لا يبقى من الحسى إلا الصورة الخافتة التى بها تكون التفضية بعيداً عن ثقل التراكم، مما يعطى الذهن اللغوى والخيال الشعرى على وجه الخصوص ـ اقتداراً على تركيب الجمل؛ أى توليد المعنى أو المعانى.

إن الاقتصار على بعد واحد فى استقراء المعنى الشعرى يؤدى حتماً إلى انحباس الأفق المعرفى؛ إذ لا يتخطى مفهوم الازدواج (دال ـ مدلول أو بنية ـ دلالة) دائرة التوصيف؛ أى البقاء فى حيز ركن واحد من أركان الحقيقة الشعرية الذى هو الوجود النصى:

أ ـ فالمعنى الشعرى وجود فى البدء يظهر فى تركيب علامتى دال؛ إذ هو التجاور المعجمى والاطراد التركيبى والتناظم الإيقاعى تجسم معاً سمة الظهور البنائى، أى أن النص موجود بدءاً بالانكشاف، أى بما يظهر، بما يعبر وبما يعبر عنه فى اللحظة ذاتها.

ب ـ والمعنى الشعرى عدم لأنه مسكون أو محكوم باللا ـ مقول الذى ينقال بعضه ويظل بعضه الآخر محجباً، ممكناً عند تواصل ذاتين مقتدرتين على الحوار: ذات النص وذات قارئه.

والعدم، هنا، أعمق دلالة من أن يكون فراغا، وإنما هو ذلك الفراغ الظاهر يكسب النص والقراءة معاً شحنة تدلالية ـ نسبة إلى التدلال (Signifiance) ـ قادرة على استقدام أبعد المعانى وأدقها. وهذا العدم هو الذى يكسب النص الشعرى طابع التبنين (Structuration)؛ أى الانفتاح الدائم على زمن أو أزمنة قادمة، وهو مشروط بالوجود الأول، ذلك البناء النصى المنكشف.

ج ـ والمعنى الشعرى موجود (étant) مرتبط بضمير ينكشف ويحتجب فى اللحظة ذاتها، يقول وينقال أو يقول أحياناً كى لا ينقال بضروب شتى من التحايل والمخاتلة والظهور والاحتجاب بعفوية اللحظة الكاتبة. فلا يتواصل الوجود والعدم الشعريان إلا بهذا الضمير «أنا ـ المتكلم» يخاطب ضميراً: «أنت» أو «أنتم»، ويحيل على ممكن ضمير: «هو» الذى قد يعنى امتداداً لـ «أنا» أو مجالا يلتقى فيه «أنا» و «أنت» أو «أنتم» فى حيز دلالى مشترك.

ذلك هو المعنى الشعرى فى تحديد شامل: وجود، عدم، موجود، بها قد نستطيع خرق العادة واستقدام النزر القليل من وهج اللغة الأولى، المعنى البدئى كما هو الشأن فى سياق لحظة أدونيس الشعرية «أول الشئ».

كيف أعطيك شكلاً

أيهذا الصديق الذى لايزال يعاند؟ سميتك الشئ ـ قلت :

امتلكتك .. لكنك الآن تنفر، واسمك ينفر/ ماذا أسميك؟

هذا مكانك/ غيرت نورك أم أننى

لست نفسى؟ أأنا أنت؟ لكن ضوءك مازال يسطع ـ كاد الحريق

أن يجوس عروقى ملتهما كلماتى ـ مهلاً

أين أنى وكيف أسميك، أعطيك شكلاً،

أيهذا الصديق؟ (٥).

تتحدد القصيدة، إذن، فى العام الدلالى بثالوث: الوجود والعدم والموجود فهى الوجود؛ يحد بدءاً بالتسمية (الشئ)، وهى العدم حينما يصطدم فعل التسمية بالاستحالة التى هى المجال المنفتح على ممكن المعنى، ذاك الذى يغرق فى التخفى، وهى الموجود: أنا ـ القصيدة المتكلم الشاهد على المساءلة والوجود والعدم فى اللحظة ذاتها.

١ ـ وجود القصيدة: بناؤها الدائرى المنفتح.

إن لفعل المساءلة موقعا خاصا هو الفضاء الشعرى يتخذ له شاكلة السؤال بدافع محاولة معرفة الشئ. فيتواصل البدء والانتهاء فى نقطة واحدة تقريباً: سؤال الشئ، وإذا البنية العامة للقصيدة خمس جمل شعرية تتعاقب تبعا لنظام التناوب بين أسلوبين هما الإنشاء والخبر. وتتفاوت المواطن الأسلوبية فى عدد الجمل النحوية التى بها تتركب:

- الجملة الشعرية الأولى إنشائية مختصرة تتضمن سؤالاً واحداً أى جملة نحوية واحدة.

- الجملة الشعرية الثانية خبرية تحتوى أربع جمل نحوية: سميتك.../ قلت..../ لكنك الآن تنفر../ واسمك ينفر...

- الجملة الشعرية الثالثة إنشائية تتكون من أربع جمل نحوية صيغت على شاكلة سؤال: ماذا أسميك؟ ../ هذا مكانك؟.. غيرت نورك أم.../ آأنا أنت؟

- الجملة الشعرية الرابعة خبرية تتضمن جملتين نحويتين لكن ضوءك .../ كاد الحريق...

- الجملة الشعرية الخامسة إنشائية تشتمل على خمس جمل نحوية: أين/ أنى / كيف أسميك.؟./ أعطيك شكلا أيهذا الصديق؟..

ومحصل توزيع الجمل النحوية الإنشائية والجمل النحوية الخبرية فى التركيب الأسلوبى العام:

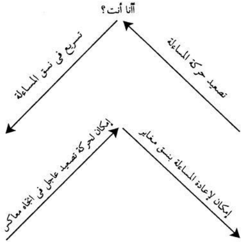
الإنشاء: ١+٤+٥=١٠.

الخبر: ٤+٢=٦.

وكما تبدأ القصيدة بالإنشاء تنتهى به، فيتكشف بذلك حضور الجمل النحوية الإنشائية ليكسب القصيدة طابع توصيف الحال دون التخلى عن سمة توصيف الحدث، بل يتقاطع الحدث والحال ضمن وجود شعرى يقوم فى الأساس على سؤال التسمية، وبذلك تتعدد الأسئلة، وتتوالد حول نواة واحدة هى ضمير المخاطب: أنت.

إن حركة المساءلة مد وجزر يتوسطهما سؤال ـ وتد: «آأنا أنت؟» غير مجرى الحركة من الاندفاع إلى الارتداد، بما يقارب شكل الهرم تعلوه ذروة البحث عن حقيقة الضمير المخاطب. وفى الاندفاع والارتداد اكتمال للحركة الدائرية؛ إذ زال البدء والانتهاء وظيفيا فى تركيب القصيدة وأمكن قراءتها عكسيا، من الأسفل إلى الأعلى، دون أن يتغير بناؤها العام حتى لكأنها لحظة دورانية فى بحر الزمن اللا ـ محدود.

وعند النظر فى تواتر الأسئلة تبدو حركة الارتداد أسرع من حركة الاندفاع، كأن يشتد نبض السؤال تدريجاً إلى أن تبلغ السرعة حدها الأقصى فى خاتمة القول الشعرى. ولكن يظل السؤال قائماً فى النهاية، يتكرر حرفياً: «كيف أعطيك شكلاً أيهذا الصديق الذى لايزال يعاند؟... مهلاً. أين، أنى، وكيف أعطيك شكلاً أيهذا الصديق؟..»:



فتتحدد شعرية القصيدة، أى وجودها المنفرد، بسؤال مرجعى، تلك الدلالة شبه المعلنة تتمثل فى البحث عن ماهية للتسمية: «أنت ـ الصديق»، هذا الوجود الآخر يحدسه الأنا المتكلم ويحاول تجسيمه فى شكل يتضح به المعنى ويتسع.

وإن تأكد وجود الشئ بشهادة المتكلم، فإن الشيئية مختفية وراء كثافة الحضور أو الظهور.. فكيف نميط اللثام عن هذا المحتجب؟ هنا تكمن أدق ملامح الفعلية فى نسق اطراد «القصيدة ـ البرقية» إذ يتبع الأنا وجهة النظر بالمباعدة، ثم يحاول «النظر بالمعية». وحينما يغشى البصيرة العشى يستعيد الناظر موقعه الأول للرؤية، أى النظر بالمباعدة دون الوصول إلى إجابة محددة. ولكن فى استحالة المعرفة إمكانا للإجابة وفى احتجاب المعنى إمكانا لمعنى ـ مشروع.

فتخترق القصيدة، بهذا التردد بين المساءلة ومحاولة الإجابة ثم العود إلى المساءلة، ثلاث حركات موقعية تشتغل تبعاً للمواصلة بين الضميرين: «أنا ـ أنت»:

أ ـ موطن الانفصال: يتباعد «الأنا» عن الـ «أنت» بالقصد لمحاولة النظر واكتشاف مابه تعرف ماهية الآخر ـ الشئ.

ب ـ موطن الاتصال: يظهر فى جملة مختصرة: «أنا أنت؟»، ولا يتجاوز هذا الموطن مجال السؤال الخاطف الذى يلامس إمكانا لمعنى التماثل بين «أنا» و«أنت» أو انتماء البعض إلى الكل..

ج ـ موطن الانفصال ـ الاتصال: يهم الأنا بالرجوع إلى الموطن الأول لمحاولة الرؤية من قريب إلا أن الـ «أنت» حاضر بكثافة داخل الـ «أنا»، رغم انفلاته فى الظاهر. فيكون الإقرار بأن لا إمكان للرجوع إلى الموطن الأول، فيشتد بذلك نبض السؤال بحثا عن ماهية الآخر الكامن فى الأنا، المنفلت خارج مداره فى اللحظة ذاتها، وإذا الإمكان استحالة والوجود إمكان لوجود آخر.

٢ ـ سؤال الموجود بين الوجود والعدم.

وكما تتردد ماهية الـ «أنت» بين الضمير ذاته والحضور داخل الأنا، يتجاذب مشهد الاستبطان أسلوبان: الحدث والحال، فضاء شبيه بالأقصى يعتمد السرد لترصد آثار الحادث المنقضى، وفضاء آخر شبيه بالعمودى يخترق مكامن الذات بحثا فى داخل العتمة عن وميض يكشف للبصيرة فى الآن المخصوص بعض حقائق ذلك الوجود المنكشف المحتجب. على هذا الأساس يتحدد أسلوب النص العام بالتقاطع بين وصف الحال ووصف الحدث، ويمثل وصف الحال البدء والانتهاء، فينشأ دبيب السؤال فى الداخل، ويظل متردداً بين السطح والغور..

إلا أن الداخل هو الجاذب أولا وأخيراً. وماينكشف سرداً ليس إلا وجها آخر للحال المتخفية.

وإذا القصيدة ـ البرقية فى نسق اطرادها العام، بناء على التوصيف الداخلى، بدء متكرر فى شكل ذرى صغرى، كلما همت الحركة بالاسترسال فى الكشف عن الغور المحتجب اصطدمت بالاستحالة وردت على أعقابها لتكرار الفعل الأول.

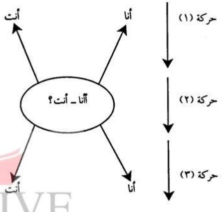
فيتكثف حضور الأنا فى كامل النص الشعرى، لأنه المتسائل والواصف فى الحين ذاته. وإذا بحثنا فى نسق اطراد الحركة الشعرية العام تبين لنا «الأنا» متسائلا واصفا و«الشئ ـ الصديق» أو «الأنت» موصوفا فاعلاً هو الآخر، ولكن بواسطة؛ فالأنا موقع متحرك لذات قادرة على كثافة التمركز، التجمع المتزامن والتفكير وحيرة السؤال، أى الفعل لغة وحدساً. كما تمثل الـ «أنت» بعداً آخر لمدى اقتدار الـ «أنا» على الفعلية؛ إذ يرد وجود النص الشعرى بأكمله إلى «أنت»، مركز الرؤيا ومرجعها الأول ومجمل آفاقها الممكنة والمستحيلة.

وإذا بحثنا فى التواصل الدلالى بين الضميرين: «أنا ـ أنت»، بدا اطراد المعنى الشعرى فى القصيدة ـ البرقية مجالاً للازدواج أو التعدد، إذا ماحاولنا الكشف عن «الماوراء» الكامن فى الضميرين المنفصلين المتصلين، يرد إلى دلالة الواحد.

فالقصيدة، كما أسلفنا، حركة انفصال بدءاً لمحاولة النظر من الخارج، وهى السعى إلى الاتصال لتجريب الرؤية بالمعية، وهى العود إلى وضع الانفصال بما يكمل الدائرة دون أن

تنغلق، وإنما هى الحركة الدائرية تفضى إلى حركة دائرية ممكنة أخرى، بما يشبه الجذب والنبذ الدافعين إلى الدوران.

ولأن القصيدة دائرية الاطراد فإنها مسكونة بحركات ثلاث موقعية من الداخل: الانتشار، فالانحسار، ثم الانتشار لمواصلة نهج البحث فى ماهية «الأنت».



يتواشج بذلك ضربان من الفعلية الراجعة إلى الضميرين المتصلين المنفصلين فى منظومة لغوية شعرية واحدة: فعلية الأنا التى هى المساءلة ومحاولة التسمية تقابلها فعلية رفض البقاء فى مجال التحديد: «تنفر.. لكن ضوءك مازال يسطع...»، فتتحدد فعلية القصيدة الشعرية بالازدواج الضميرى ممثلا ـ على وجه الخصوص ـ فى سؤال: «آأنا أنت؟» الذى يحول بناء القصيدة، نسقها الاطرادى، دون أن تتغير دلالتها تماما كالوجهة لاتتحدد باتجاه، أو الاندفاع فى أى صوب دون الخروج عن المكانية.. فقد يكون الأعلى هو الأسفل والأسفل هو الأعلى، والشرق هو الغرب والغرب هو الشرق، واليمين هو اليسار، واليسار هو اليمين، والمعنى هو نقيضه. وما أسميناه بدءاً ليس إلا استمراراً فى الحركة، فلا بدء حينئذ ولا انتهاء فقد يقرأ النص عكسيا، شأن الراقص الصوفى يتمثل أبعاد المكان والجسد الدال عليه فى الاتجاه أو الاتجاه المعاكس، دون فقدان مركز الانغراس فى المكانية المنفتحة على النهائى بما يشبه الدوائر المتوالدة المتلاحقة إلى ما لانهاية.

إن سؤال: «آأنا أنت؟» مركز النواة الدلالية العميق إذا مابحثنا فى نسق اطراد الحركة الشعرية العام، فهو حاضر فى مجال متوسط بين «أعلى» و «أسفل» لا يستقران على حال؛ إذ هما موقعان للتخوم حيث يمتد وهج النواة (سؤال الأنا والأنت معا) ليجعل حركة القصيدة دورانية قد تشبه بحركة نظام شمسى فى مجرة داخل فضاء كونى لانهائى. و القصيدة عند النظر فى مركزها وتخومها نشيد يؤسس بالكلمات كونا صغيرا يصل الواحد بالمتعدد، والتسمية بنقيضها والحدّ با للامحدود. ولكن الثابت الدلالى فى القصيدة هو محاولة التسمية أو محاولات تسمية الواحد المختلفة (أنت ـ الصديق) بصريح المعنى: سميتك، اسمك، أسميك..، أو بالمعنى المجاور: «شكلا.. امتلكتك، مكانك، نورك، ضوؤك، شكلاً، الصديق مع التكرار..»

ولكن، ما التسمية؟ ولم التسمية؟ ومالمسمى الذى يظهر ليحتجب، أو يظهر ويحتجب فى اللحظة ذاتها؟

٣ ـ المرايا أو لعبة الانقسام: من ظهور الاحتجاب إلى احتجاب الظهور.

حينما تفكك القصيدة كى يعاد بناؤها تأويلاً بدافع البحث عن المعنى الذى هو معنى القصيدة ولا شئ خارج مدارها، تسفر الكتابة الموحية عن لعبة فنية مادتها اللغة وروحها ذلك الما ـ وراء الدلالى؛ إذ انفصام فى بناء جسدالقصيدة البرقية بين معنى اللغة الشعرية ومعنى المعنى، الذى هو حيز منفتح للتقاطع المتحرك الدورانى بين زمنية الحضور بمدلول «الدزاين» الهيدجرى ـ ومكانية التمثل اللغوى فى مدار يضيق حينا كى يتسع أحيانا بأغوار ثقافة صوفية متعددة المراجع والرؤى، وبذلك يصبح نسيج المعنى حالاً متكررة وأخرى وليدة لحظة الكتابة بإدراك حدسى مخصوص وموقف ناتج عن الحالين أو مولد لهما، مع استحالة بيان السابق واللاحق فى منظومة التراكيب الشعرى، كأن يلهج الكلام بذاته فى سياق خبرة ذات حادثة تشكل الملفوظ إجراء لايماثل إجراء آخر، كأن تستقدم اللحظة ثقافة

سياقية لها امتدادها الواسع في عام ثقافي، هو ذلك التراثي الوافد على الذات الشاعرة من أقاصي الزمن البعيد، والحداثي القريب زمناً المتباعد مكاناً، يتواشجان خارج حدود الأمكنة والأزمان، فيتماثل فى آن القصيدة أدونيس عبر الضمير المتكلم والنفرى فى «مواقفه ومخاطباته» وهيدجر فى إيقاعاته الفلسفية عبر «مقاربة هولدرلين» و «التوجه نحو الكلام» و«الزمن والوجود» ومحاضراته وأحاديثه، ويختلفون حينما تستقطب ذات القصيدة روح المعنى الخاص بالتسمية.

وكما تعجز اللغة عن تحديد الضمير (أنت)، لاتستطيع القراءة التوسل بإجابة الإثبات، لولا أصداء النص المرجعى المتعدد تتردد فى قيعان الكتابة وتضيء بعض الخفايا فى اشتغال المعنى السياقى الممكن. إن الضمير المخاطب، استناداً إلى العلامات النصية الدالة عليه، «صديق، شيء، أول الشيء، ضوء..»، وهو استحالة المعرفة والتمثل خارج دائرة «الأنا»، وهو أيضا متاهة، خطر: «كاد الحريق أن يجوس عروقى ملتهما كلماتى..»، وهو بالإضافة إلى ذلك استحالة التدليل بالشكل، لأنه لايتحدد بإطار وقد يكون دالا على معنى الحضور فى جميع الأشكال الحادثة والممكنة.. إنه المرئى البسيط فى ظاهر الاستقبال، والمحتجب العجيب حينما تنقلب الرؤية إلى عماء، كالعين يبهرها النور أو كتمام الرؤية يفضى إلى الاحتجاب.. كأن رؤية القصيدة ـ البرقية لحظة خاطفة حققت ضربا من الرؤيا ترك وهجه فى الخيال الفردى الواصف صورة ظلية عامة لاتتحدد أيقونيا، وإن ثبتت بمنظور علامية الدلالة. إن «الأنت»، بهذا الإمكان الدلالى المنفتح، علامات ماوراء نصية؛ تماماً كـ«معنى المعنى» لا بمنظور عبد القاهر الجرجانى البلاغى بل بعيداً عن أى تقييد بلاغى فقهى.. إنها اللحظة الحادسة تقارب لحظة النفرى، ذلك المقام الذى يتصف إطلاقا بالما ـ بين:

> أوقفنى فى القرب وقال لى مامنى شئ أبعد من شئ ولا منى شئ أقرب من شئ إلا على حكم إثباتى له فى القرب والبعد. وقال لى البعد تعرفه بالقرب والقرب تعرفه بالوجود. وأنا الذى لايروقه القرب ولاينتهى إليه الوجود..(٦).

فتضيق الرؤية لتتسع فى مقام تفقد فيه اللغة أى وهم مرجعى يعادل بين الشئ والتسمية، ويضيع المكان مكانيته، وينقلب الزمن الميقاتى إلى ديمومة يشف لها الجسد، وتكتسح الروح موجة عارمة من الشوق.

ومايفهم على كونه اقتراباً ليس إلا وجها للابتعاد، كما أن الابتعاد قد يكون بالانفصال عن المرئى دلالة اقتراب. وإن الجهل شرط المعرفة الأول وانتفاء الرؤية إمكان أول للرؤية.. وما السؤال المتكرر فى القصيدة إلا تعبير عن معرفة الجهل التى هى أقوى المعارف إدراكاً للكينونة مجمعة كلية غير قابلة للتجزئ، على غرار مايتضمنه أحد «مواقف» النفرى:

> وقال لى الرؤية تشهد الرؤية فتغيب عما سواها.
> وقال لى العلم ومافيه فى الغيبة لافى الرؤية وقال لى الجهل حد فى العلم وللعلم حدود بين كل حدين جهل (٧).

كذلك هى اللغة ولغة الشعر تحديداً، هى أيضا «ملك» ـ فى تسمية هولدرلين التى يحيل عليها هيدجر ـ أشد خطرا من جميع مايمتلك الإنسان إذ تنفتح عليه لبيان صلة «الدزاين» بعالم الأرض، فالإنسان ـ بهذا المعنى ـ وريث جميع الأشياء ومستخدمها، كأن يمارس حرية القرار ويضع التاريخ فى اللغة وبها.. (٨). ولأن اللغة بدء الكينونة، وهى صميمها ومرجعها الأول، فإنها أيضا لاحق لسابق، مما يقضى الصفة ونقيضها، أى التحرر والانحباس معاً، الكشف والتعمية، مقاربة «الدزاين» والابتعاد عنه بما يحول الكلام إلى عبودية أشد خطراً على الإنسان من مختلف وسائل التدجين عند قتل الوحشى فيه والمتعدد والمطلق.وإذا قصيدة «أول الشئ» لأدونيس قريبة من حيث البنية الحوارية الذاتية من «قصيدة القصيدة»، من دلالة الشعرى (Dichten)، رحم المعنى، أى معنى فى ذات المتكلم وفى ذات المنطوق. وكما يرغب هيدجر فى مقاربة حقيقة الكلام بملامح أصله البدئى بما يشبه السطحية العميقة، يعود بنا أدونيس إلى بدء الحالات وأول الأسئلة إلا أن روح الصوفى أقرب إلى ذاته المتسائلة، وشكه الحافز على السؤال يقينى رغم تردد الكلام بين المعنى وإمكان المعنى، فالضمير المخاطب أقرب إلى أن يكون قناعا للضمير المتكلم منه إلى الصدى العميق.

ومهما اتسع مركز اليقين أو هامشه فى قراءة مغايرة، فإن سؤال المعنى حاضر بكثافة ليستقدم خبرة فردية فى الوجود وتراثًا صوفيًا وحنينًا جنونيا إلى البدايات. وإذن، فهذه القصيدة البرقية فى منظور استقبالنا تلخيص جميل لسابق ولاحق فى مسار تجربة شعرية نقلت الذات العربية المبدعة إلى أرحب الآفاق الكونية.وإذا كان هيدجر قد أعاد سؤال الكينونة إلى اللغة وإلى الشعرى باعتباره المرجع الأول، فإن أدونيس الشاعر أدرك من موقعه الخاص («الآن» فى القصيدة و «الهنا» بشروط الذات المختلفة) أن حقيقة الوجود والموجود لاتكون إلا فى المعنى وبالمعنى.

ولأن المعنى تفرد، علامة اختلاف، مشروع دائم للرؤيا ، فإنه وليد العقل والتخييل معًا، أى بدائى بشهادة الحدس الدالة عليه، يلوذ به الإنسان كلما انغلقت أمامه السبل وحاصرته آلة الهلاك.

من هنا، شرف أدونيس الشاعر الإنسان فى حضارتنا المعاصرة، حضارة الزيغ عن الكينونة، إذ نراه يخوض موته الجميل فى حضرة اللغة الشعرية، ويبحث له داخل أنفاقها الموحشة عن وميض أمل فى قرن الخسائر المتلاحقة، عن اسم واحد لمسمى شريد فى صحراء الوجود، هو الإنسان.

ولئن اصطدم أدونيس بدعاة المعنى الهالك يحكمون به على نصه بالغموض، ويشرعون بذلك قراءة النفى، فإن للقرن القادم حتما معناه الذى سيؤسس لقراءة مختلفة قادرة على فهم ماتمجه الأذواق الآن، وترفض البصائر الإصغاء إليه. وليست هذه القراءة محض ترجيح، وإنما هى البدء الآن، إذا ماحولنا موضوع القراءة من دائرة الاستقبال العربى إلى ثقافات العالم. وليس أدل على هذه الحقيقة من الترجمة ذاتها إذ بين «النص الغوغائى والنص ـ الصرح» مسافة مابين اللغة الأم ومختلف لغات العالم.

فإن زالت المسافة تأكدت للنص قيمته الجمالية العالية وحضوره الكونى. ونص أدونيس مائل بكثافة معبرة فى لغته، مثوله فى اللغات المترجم إليها.

الهوامش

(١) محمد عبد الجبار النفرى، **المواقف والمخاطبات**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٦.

(٢) **البيان والتبيين**، دار مكتبة الهلال، الجزء ١ ، ص ٨٢.

(٣) Michael Riffaterre "L'illusion référentielle in **"Littérature et réalité"** Seuil, 1982, p. 93.

(٤) انظر: Merleau Ponty, **Phénomonolojie de la perception,** Paris Gallimard, 1945.

(٥) **ديوان المطابقات والأوائل**: دار الآداب، بيروت ١٩٨٠.

(٦) المواقف والمخاطبات، ص ٦٦.

(٧) السابق، ص ١١٧.

(٨) Martin Heidegger, **Approche de Hölderlin,** Paris Gallimard, 1962,p. 44 - 45.

وجه نرسيس فى مياه الشعر
قصائد المرايا فى تجربة أدونيس

حاتم الصكر*

الناس ..
مرايا تمشى
أدونيس : هذا هو اسمى

يطوّر أدونيس التقنية الشعرية الحديثة المألوفة فى (القناع) ليصل إلى تقنية جديدة، يكاد ينفرد بها بين معاصريه، وهى «المرايا» التى سنخصص لها هذه الدراسة** بكونها استعانة سردية، ترتبط بوجود شئ يظهر فى حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء.

وسوف نستقصى، هنا، وجود المرآة باسمها الصريح فى شعر أدونيس، أو ماسبق وجودها الاصطلاحى الصريح، بوصفها عنواناً على قصيدة أو مجموعة قصائد. ونقف عند ورودها مندرجة فى رموز أدونيس الشخصية التى تميز بها.

وأول مانريد بيانه، هنا، هو الفرق بين القناع والمرآة، رغم أنهما يتصلان بنزعة القص فى القصيدة الحديثة، وينبثقان من رؤية معاصرة للصلة بالتراث الإنسانى والتاريخ ورموزهما الفنية.

يعرف المعجم قناع المؤلف أو مايعرف بـ Persona، بأنه من أصل الكلمة اللاتينية ذاتها. وقد كان يطلق على القناع الذى يضعه الممثل على وجهه فى أثناء تمثيله المسرحية، ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية. أما فى النقد الأدبى، فيستعمل لفظ «القناع» للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوى، ويكون فى أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. ويظهر ذلك جلياً فى ضمير المتكلم فى الرواية أو فى القصيدة، حيث لا يشترط أن يعادل «أنا» الراوى «أنا» المؤلف الحقيقى[1].

وقريب من ذلك ما يذهب إليه الدارسون والباحثون ونقاد الأدب حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية ـ فى الغالب ـ يختبئ وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو

* كاتب عراقى يعمل مدرسا بجامعة صنعاء.
** فصل من دراسة مطولة حول الشعر والسرد: الأنماط والتشكلات البنائية فى القصيدة الحديثة.

ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»[٢]. ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم[٣].

ولا يعنى ارتباط القناع بالتاريخ، أنه يعيد نسج الواقعة التاريخية، بل غالباً ما يجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافاً حتى ليُرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه، وهذا أبرز عيوب القناع؛ إذ يكشف عن «رقة القشرة الدرامية التى حاول أن يتخذها لنفسه»[٤].

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، ممكن إذا أحكم الشاعر التلفظات والضمائر فى القصيدة، وابتعد وجوده كراو أو سارد إلى مسافة كافية، ثم إذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً، وأن يحافظ على ما يدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسل فى الرسالة الشعرية»[٥] فى تقنية القناع خاصة.

ويمكن أن نضيف عيوباً أخرى، إلى جانب ذلك العيب السردى المتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار أقنعة مولفة بشكل انتقائى غريب، حتى يتجاور الصوفى والدنيوى، والثورى والمحافظ، وربما الشئ وضده، فى عمل واحد، كما يعاب فى استخدامه اقتصاره على ماهو تاريخى، بهدف إحكام وجود المسافة اللازمة لغياب وجه الشاعر وحضور قناعه.

من هنا، نشأت الحاجة إلى تقنية تتعدى ارتهان القناع بالتاريخى، وتتنوع فيها وسائل - وإمكانات - وجود الشاعر قرباً أو بعداً عن رمزه أو موضوعه.

وهكذا جاءت (المرايا) مقترحاً شعرياً اقترن بأدونيس الذى عرف عنه استخدامه المبكر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا.

ولعل أدونيس كان سباقاً بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد أشارت إلى استخداماته المبكرة فى حينها، زوجه الكاتبة خالدة سعيد، وهى تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى)؛ حيث كتبت عام ١٩٦١ معرفة بأسلوب أدونيس فى ذلك الديوان، فعدته «طريقة جديدة فى التعبير الشعرى، هى إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هى شخصية مهيار الدمشقى»[٦]. ثم أشار الشعراء والنقاد إلى أقنعة كثيرة فى شعر السياب والبياتى وحاوى وعبد الصبور والمقالح وعفيفى مطر، وسواهم من شعراء الحداثة.

وإذا كان أدونيس فى قصيدته القناعية الأولى قد ابتكر شخصية أو تخيلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بأقنعة تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، فى مقدمتها الصقر أو أيام الصقر التى مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعرى، لما هو تاريخى ورمزى فى حقيقته، ثم ما استكمله فى الموضوع نفسه فى (تحولات الصقر). وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، إحكام القناع، بحيث ظل على مبعدة كافية عن رمزه التاريخى، لكنه قدم لنا مهارة أخرى فى تبديل (وتغييب) التاريخ وقلب دلالته ليخدم فكرة الشاعر[٧].

فنحن نعلم أن صقر قريش (عبد الرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكاً لبنى أمية فى الأندلس. ولكن أدونيس لا ينص على مايتصل ببطش الأمويين أو استبدادهم، مخالفاً مراثيه الكثيرة لضحايا عسف الأمويين وظلمهم، وينص على مايتصل بالمغامرة، والأمل، والثورة وهو الذى تمثل فى شخصية صقر قريش.

وهذا مأزق عقائدى وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات فنية واعتقادية؛ منها القول بأن أدونيس يتحرر من جملة الأنساق الإيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة[٨]، أو التنصل من الهوية المرجعية للرمز التاريخى المتخذ قناعاً بالقول - ولو فى مناسبة أخرى هى الحديث عن شخصية مهيار - «إنه ذو هوية متحركة مسافرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تكامل، تصير..»[٩]. ويدخل فى هذه الطبيعة المتحركة - المسافرة للأقنعة، مايمكن تسميته بالتناقض فى الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقنعة.

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقنعة بما فيها من استلال بارع، وإخراج ذكى لها من متواليتها وقائعيتها وزمنها ودلالتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصى المقنع الذى يغدو مرادفاً لتجربة الشاعر فى أيامه اللاحقة.

وفى حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة فى هذا التماهى أو التوحد مع قناعه الرمزى، فلقد اختار هو نفسه وفى مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم «أدونيس»، وأن يكون «أدونيس» قناعاً شعرياً يختفى وراءه وجود الشاعر واسمه؛ فيغيب وراء حضوره، ويكتفى باسمه الأسطورى المشحون بالدلالات والمكتنز بالأمثولات الرمزية. فأدونيس، كما نقرأ فى (مسخ الكائنات) الذى كتبه الشاعر أوفيد (٤٣ ق. م - ١٨م)، هو ذلك الشاب الذى يقال إن أمه أنجبته من جده وهربت وهو جنين فى بطنها مخلفة وراءها بلاد العرب، حتى أدركت بلاد سبأ حيث مسخت إلى شجرة مر، وكبر الجنين فى جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذى رعته الحوريات وكبر لتعشقه فينوس وترافقه فى الغابات والجبال، محذرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحذيرها، ورمى خنزيراً برياً متوحشاً برمح، فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقذه، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلاً كل عام، وأمرت بأن تنبثق زهرة شقائق النعمان من دمه[١٠].

وهذا الانبعاث من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته كل عام، تشبه الطقس البابلى الذى يعود فيه تموز كل عام من العالم السفلى. ولكننا نريد فى هذا المجال الأسطورى أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع. فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، ليطبق رمزياً على مجريات حياته، وأن يتخذه قناعاً ملازماً له. وأنا أعد ذلك أول استخدام (قناعى) لدى أدونيس، ويمثل عندى تجسيداً لما فى أعماقه من نزوع درامى وأسطورى.

فالقناع يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة.

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامى والغنائى فى أعمال أدونيس وتأليفه الفذ بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفنى[١١]... ورصد قدرته على أن يخلق شيئاً جديداً فى صلته بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمة ذاتية[١٢].

وبناء على هذين المحورين المتوفرين فى شعره: النزوع الدرامى، والصلة بالتراث (سواء أوافقنا على تشخيص سلبيتها أم لا)، نستطيع القول إن تحول أدونيس من القناع إلى المرايا، لم يكن مفاجأة أو طفرة... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرآة كرمز شخصى بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة.

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامى إلى مرحلة أبعد زمنياً فى شعر أدونيس، فنعود إلى ما أطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة - المسرحية» منذ عام ١٩٥٤م مع قصيدته «الفراغ» التى جاء الجو المسرحى فيها ممثلاً بتوالى اللوحات، ثم فى عام ١٩٥٥م كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج[١٣].

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب فى ظرف نفسى قاهر، ووسط بضعة مجانين نصاً آخر، عنوانه «السديم»، وهو مأساة فى ثلاثة أدوار، مهدى من أدونيس «إلى مجانين العالم»[١٤]، وكأنه استكمال لعمله السابق «مجنون بين الموتى»، ثم يكتب فى فترات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه (المسرح والمرايا) قصيدتين مسرحيتين هما «جنازة امرأة» و «الرأس والنهر»[١٥] يغلب عليهما التجريد الشعرى، ولكنهما توشيان - شأن شعره الدرامى كله - إلى حنين أدونيس لعناق الغنائى والدرامى، وتوحيدهما فى شعره.

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة من علامات نزوعه إلى الاستعانة بالسرد المتجلى فى المعمار الفنى لقصائده الطويلة، رغم تشظى بعضها فى قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك سيجعل من الممكن فى حالته، كتابة ديوان لا يضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تتمدد القصائد التى ينتظمها موضوع واحد، لتشكل ديوانا، لا تكاد تجد فواصل بين قصائده.

ويكاد أدونيس إلى جانب خليل حاوى، أن ينفرد فى ميزة القصيدة - الديوان، وكذلك فى النزوع الدرامى عبر تعدد الأصوات لدى حاوى، ومحاولة مسرحة النص الشعرى، أو اعتماد الحوارية بشكل أساسى لدى أدونيس.

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة - المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرستها تجاربه فى (أغانى مهيار الدمشقى) الذى تأطر بشخصية مهيار المتخيلة، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وأيامه، وتحولاته، فى

(كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) والتحول من القناع إلى تقنية المرايا فى ديوانه (المسرح والمرايا)، فإننا - على وفق هذا التدرج - نلاحظ أن نزوعه السردى واضح، والحركة فى قصائده تمتد وتتسع حتى تشمل الإيقاعات والأبنية ومستويات التركيب، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو أكثر، فضلاً عن الانتقالات والفواصل التى يعمد أدونيس إلى تنفيذها فى قصائده، لتخرج مميزةً، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابتها هامشياً إلى جانب المتن، أو على يساره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة أخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هى مرحلة التوحد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السياب فى (المسيح بعد الصلب) وغيره ممن عرفوا بالشعراء التموزيين[16] مستفيدين من المونولوج الدرامى الذى يجعل ذلك التوحد الرمزى ممكناً.

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كثيرة قبل اتخاذ (المرايا) وسيلة فنية، يمكننا إيضاحها فى المخطط الآتى :

القصيدة - المسرحية

↓

التوحد بالرموز عبر المونولوج الدرامى

↓

قصيدة القناع

↓

القصيدة الطويلة

↓

قصيدة المرايا

ولا يمنع هذا التسلسل وجود تداخلات فى أزمنة كتابة الأنواع السابقة وأشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالعودة إلى نمط سابق، أو العثور على شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة[17]. وربما جمع أدونيس بين الأنماط فى شكل واحد، كما سنرى عند تحليلنا بعض نماذج المرايا فى شعره.

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الأنماط السالفة الذكر، ويتغير بناء عليها الجو الشعرى العام للقصائد المكتوبة فى تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ، دون عسر، أن يؤشر تلك المراحل، متدرجة عبر إصداراته الشعرية. وهى تدلنا على تبدلات السرد فى قصائده، موقع الراوى يتغير وفقاً للأنماط المذكورة، ويتبعه تغير التلفظات، سواء فى استخدام الضمير النوى، أو صلة الراوى بمرويه، أو فى استكمال عناصر السرد الممكنة فى النصوص.

إلا أن أية دراسة للإمكان السردى فى قصائد المرايا، يجب أن تبدأ أولاً بتأمل دلالة المرايا من شتى وجوهها: الظاهرية، بحكم وجودها الشيئى ضمن وعينا وشعورنا، والنفسية، لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، وتعرفها عليها ضمن حيز المرآة. والأسطورية؛ حيث تحمل المرآة جذراً رمزياً يربطها برغبة نرسيس فى رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء. والفنية، بكونها دالاً شعرياً وأدبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر.

وأول مايجب ملاحظته أن وجود المرايا بالنسبة إلى الجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضاً، وموقعه كراو أو سارد.

فإذا كان موقع الشاعر فى (القناع) يتحدد بالبقاء مختفياً (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامه). فهو ينظر إليها ويتأملها، وينبعث من فعل (النظر) تبادل صور. فالرائى يتوقع (شيئاً) ما فى المرآة، وتكون المرآة بذلك أفق انتظار أو توقعا بصرياً، فتتعدى مهمتها الحرفية الحقيقية المحددة بكونها «جسماً محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية»[18].

ولكن للمرايا وجوداً شيئياً أكثر عمقاً وتأثيراً مما يحسب المبصرون المتعجلون. فالمرايا هى أول الأشياء التى نراها وترانا، داخلين فى حيزها الضوئى المسطح، وخارجين منها.

والمرايا تقتضى وجوداً لشئ ما، يتمرأى فيها. وبذلك، تصبح موضوعاً دائماً لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة

المرآة تتعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالى على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا؛ لأن الحيز الذى تشغله فى تفكير الإنسان وأفعاله وسلوكه يؤكد ما لها من أهمية.

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراءى أمامها أو يعرض عليها. وفى حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة فى كونها (تضاعف)، وعبر فعل المضاعفة هذا، تعطينا «تعزيمة القرين»[١٩].

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتنصه أعماقها، فإنها ـ كما يلاحظ فوكو ـ إلى جانب كونها تضاعف، لا ترينا ما لا يظهر عبر سطحها، فيظل ثمة فاصل بين ما نرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأوى ما نراه قط إلى ما نقوله[٢٠]. أى إن وجود المرئى يظل غير محدد أو موصوف بدقة تماماً، كما إن قصور المرآة يكمن فى كونها ليست بحجم الجسد. وهذا أحد أسباب رفضنا نظرية الانعكاس التى ترى أن (الأدب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحمل من تقييد فوتوغرافى لحركة الأديب، وارتهانها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لا ميزة للكاتب فيها أسلوباً أو فناً.

إننا لا نبحث فى المرايا عن واحدية أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطمورة، كى نؤلف منها صورة (القرين) الذى يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، ألمنا وفرحنا. وهو ذو وجود سردى؛ لأنه يمثل الجانب الثانى فى حوارية شخوصنا، وقد استثمر القصاصون المزايا السردية لوجود قرين المرآة، وطوروه، ليغدو صوتاً داخلياً ثانياً لوجود الراوى أو الشخصية. ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخيلوه رقيباً أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير فى خطاه.

وترينا الحكايات والأساطير أنواعاً متعددة من المرايا منها:

مرايا الزمن: حيث كانت سندريلا تهرب من مرآة زمنية، فلو أنها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الأولى فتاة فقيرة.

ومرايا الأسطورة: حيث يتحول كل مايقع عليه بصر ميدوزا إلى حجر.

وثمة فى مرايا الأسطورة وجود نرسيسى (أو نرجسى بالمصطلح العربى المتداول)، وهو ماسنقف عنده لاحقاً.

لكن مـا يدعوه المحلل النفسى الشهير جاك لاكان (١٩٠١ـ١٩٨١) بمرحلة المرآة يستحق التأمل. فهو يرى أن الطفل يتعرف صورته فى المرآة فى سن مبكرة، على أنها صورته، ويختبر حركات الصورة، ومحيطها المنعكس فى المرآة. ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أى جسد الطفل، والأفراد، والأشياء المحيطة به[٢١].

والمهم عندى فى مفهوم لاكان لمرحلة المرآة بأنها تماه، وبأن تمثل الصغير لصورته المرآوية مع عجزه الحركى والغذائى، شبيه «بالرحم الرمزى حيث يندفع ضمير الذات إلى شكل أولى، قبل أن يتموضع فى جدلية التماهى مع الآخر»[٢٢].

إن شيئاً من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المرآوية، سواء أكان واحدهم شاعراً يستجلى صوراً متخيلة فى المرآة، ويجهد فى تقريبها لقارئه، أم كان قاصاً يبحث عن قريب المرآة أو رقيب الكتابة غير المتعين.

وعبر هذا النكوص يتم إنجاز النص الأدبى، المتفاعل فى مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهى والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واختبار العلاقة ـ عبر المرآة ـ بالنفس والآخر والمحيط.

يضاف إلى تلك العوامل، فى حالة الشاعر، إسقاط (الماضى) من حيث هو زمن، ومعرفة، وتجربة، على وجود المرآة وكيانها الرحمى والرمزى.

ويبرز عنصر السرد فى افتراض حوار، لغوى وصورى وإيقاعى ودلالى، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها: ماضياً ورمزاً وواقعاً واستشرافاً للمستقبل؛ فتحكى المرآة عما لا يرى بالعين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها.

ولكن أخطر تلك المرايا الرمـزية هى مـرآة نرجس الأسطورية، التى تطبق على رؤية أدونيس المرآوية، وتمزجها بأصلها الأسطورى، أى بالماء الذى انحنى عليه نرجس باحثاً عن قرينه.

تقول الأسطورة: إن نارسيسوس (وهذا هو اسمه فى الأصل اللاتينى) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية

الشعر التى أنجبته من إله النهر، فهو كائن مائى تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لا يستجيب لهن، فتحكم عليه الآلهة استجابة لدعاء إحدى عشيقاته، بأن يقع فى شراك حب لا يخرج منها فائزاً.

وإذ يحس نرسيس بالعطش، ينحنى ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته، ووقع فى غرام طيفٍ حسبه جسداً، وهو لا يعدو أن يكون ظلاً. وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله. وتورد الأسطورة هاجساً يحاور نارسيوسى قائلاً:

أى نارسيوسى! أيها الصبى الساذج، فيم محاولتك الإمساك بصورة خادعة؟ إن ما تبحث عنه ليس له وجود حى، ولو أنك استدرت لغاب عنك هذا الذى تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء...(٢٣).

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً: إن هذا الصبى الذى يتراءى لى، ليس غيرى! إن صورة وجهى لا تخدعنى.إننى احترق بنار حبى لنفسى، ويموت نرسيس حزناً، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين، وإذ تختفى جثته تظهر مكانها زهرة النرجس التى ستظل ترمز إلى الإعجاب المرضى بالذات.

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرجس عن ذاته التى حسبها شخصاً آخر. ولذا، اقترن ذكر المرايا لدى أدونيس غالباً بالماء أو الظل، كما جاء مقترناً بنرجس أيضاً فى بعض قصائده.

إن المرايا تنطوى على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الأصلية، تحتفظ بها «مهما أخضعت لتحولات»(٢٤) فى القصائد، وهو جوهر منتم إلى (نرجسيتها). لذا، لن يمكننا بحال، قراءة (مرايا) أدونيس دون توجيه أسطورى من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية ذات البعد الميثولوجى والارتباط بالماء من حيث هو مكان مرآتى(٢٥).

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرايا بوصفها رمزاً من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف أمامها ليرصد ما يتراءى فى أعماقها. وقد تعقبنا ورودها فى شعره، فوجدنا أنها تزداد تردداً وتكرراً وذكراً كلما أوغل أدونيس فى مغامرة التحديث، وامتد بشعره الزمن، فقد كان القناع الرمزى والأسطورى يغلب على تقنية شعره الأول؛ مع ذكر للمرايا بوصفها وجوداً خارجياً، مسنداً أو مضافاً إلى أشياء مجاورة فيما استقلت المرايا فى قصائد لاحقة زمنياً وتكرست، وأكثر الشاعر منها فى دواوين لاحقة، بعد (المسرح والمرايا) فيما يؤكد تراجع القناع وتقدم المرايا كلما ازداد تحديث القصيدة الأدونيسية. فنحن بحاجة إلى استعراض ورودها فى شعره، وقد جردنا ـ على هذا الأساس ـ استخدام أدونيس للمرايا، منذ ورودها أسماء مسندة وسنعقد هذه المقارنة بين (القناع) و (المرايا) لجلاء وجهة نظرنا، كما يلخصها الجدول التالى:

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرايا
المساحة	مطولة	مكثفة
موقع الشاعر	وراء	أمام
موقع الراوى	مشارك/ داخلى	مراقب/ خارجى
الزمن	الماضى	الحاضر
ضمير التلفظ	المتكلم	المخاطب/ الغائب (مختلط أحياناً)
الرؤية	غنائية درامية	سردية درامية
البنية	وصفية ـ سردية	سردية ـ درامية
المرجع	تاريخى	أسطورى ـ يومى
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات ومدن (أمكنة) وأشياء ومجردات.

ونتلقى أول إشارة للمرآة فى شعر أدونيس فى قصيدة «بيت الحب» المكتوبة عام ١٩٥٤م حيث يقول(٢٦):

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبى

وحتى كأن الحياة ابتكار لحبى

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرايا المتعددة المنبثقة من قلب الشاعر؛ فهو يتضاعف أو يتكرر فى القلوب (الأخرى)، وتغدو الحياة إحدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجده.

وكانت هذه الرؤية المرآتية واضحة النرجسية، حتى دون تسمية المرجع الأسطورى. إلا أن أدونيس أغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره، وهى رؤية تعاضد وتقوى الرؤية الأدونيسية أو التموزية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت الفادى واستمرار لوجوده كلما صار رماداً أو جسداً ميتاً.

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهور شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماده؛ أى إنه لا يعود مثل أدونيس عودة رمزية.

يلاحظ جبرا إبراهيم جبرا أن «اللحظة النرجسية هى لحظة لازمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»[٢٧].

ولعل هذه (اللحظة) غير المقيدة بزمن، هى التى سيصل إليها وعى أدونيس الشعرى، إذ ينعطف نحو النرجسية، أو المرآتية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التموزية - الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطورى، وهى أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)[٢٨] وما يحايثها من رموز أسطورية فادية مثل بروميثيوس وسيزيف وفاوست، وأقنعة تراثية فى مقدمتها (مهيار) الذى توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه «فى هذه المأساة البطولية النرجسية»[٢٩] كما يصفها جبرا إبراهيم جبرا؛ أى تجربة الشاعر بعد أن توحد عبر مهيار مع شخصيات أخرى، ورد الاعتراض على مزجها رغم تباعدها[٣٠]. وأرى أن (النرجسية) هى الخط الدقيق الذى ينظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية. أما على مستوى التمثيل الرمزى الفنى داخل النص، فإن أدونيس يجد أسماء كثيرة تعبر عن رؤيته النرجسية تلك وأزمته الذاتية فى اكتشاف نفسه وتعرفها ومؤاخاتها.

لكن أدونيس سوف يصل لاحقاً إلى تسمية مرجعيته النرجسية، بعد أن مهد لها كثيراً برمز الماء والمرايا والبحث عن النفس فى تجارب سابقة. فهو مثلاً فى «الرأس والنهر» من (المسرح والمرايا) يقول[٣١]:

وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة

لم يعد غير صوت

والحقول المزامير، والنهر الحنجرة.

إذن، أصبح (وجه) مهيار ساطعاً (فى الماء)، وإذ تحلل غارقاً ميتاً، راح ينبعث أشلاء وأجزاء وشظايا وكسراً، فعاد (صوتاً) تردده الحقول (المزامير)، ويغنيه النهر (الحنجرة).

لقد اتحد وجه مهيار بالأشياء، وعاود الحياة، من خلالها، صوتاً يغنى، تؤديه الطبيعة التى لا تفنى، بعد أن امتزج بالماء. فكان أدونيس بذلك المزج الرمزى المتنافر، يؤكد مرآتية رؤيته، وموقفه، وأبنية قصائده.

إن أدونيس هو ذاته - صانع هذه المرايا - وهو المرايا كلها، فهو يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها فى رؤياه الشعرية من جديد[٣٢]، ولا يمكن استثمار (المرايا) فنياً وسردياً ورمزياً إلا بهذا التدرج فى مقاربتها، من الإضافة المجردة مثل «مرآة الحجر» فى «أغانى مهيار» إلى الوصف «كأن القلوب مرايا» وصولاً إلى التماهى بين الشاعر والمرآة: «صرت أنا المرآة». والجمع النرجسى بين الماء والمرايا «أوقظ الماء والمرايا» قبل الإعلان عن تقنية المرآة الخالصة.

وإذا عدنا إلى هذه الإشارات المرآتية لوجدنا قصيدة «مرآة الحجر» تفيد من رمز «ميدوزا» الأسطورى، وتحويلها كل ما تقع عليه عيناها إلى حجر. فكأن أدونيس يصنع مرآة ميدوزية، وينفيها بأن يتحرر وجهه الحجرى بمجىء رفيقه الذى يدعوه «نبى السفر».

إن تحجر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر، هى من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والإحباط، فهو يسمى الوطن «وطن الأحلام والمرايا»[٣٣] مضيفاً الوطن إلى الأحلام بسعتها ومستقبليتها، وإلى المرايا بصفائها وسطوعها.

أما التماهى بين الشاعر والمرآة فنجده فى قصيدة «شجرة الشرق» من (كتاب التحولات)[٣٤]، حيث يقول فى مطلعها:

صرتُ أنا المرآة

عكستُ كل شئ

غيرتُ فى نارك طقس الماء والنبات

ويمزج المرآة بالماء، فى عودة غير مسماة إلى النرجسية وجذرها الأسطورى فيقول:

صرتُ أنا والماء عاشقين

أولدُ باسم الماء

يولدُ فىَّ الماء

صرتُ أنا والماء توأمين

فالاتحاد، إذن، يتم بين الشاعر والمرآة وصولاً إلى الماء. وهذا أحد المؤشرات إلى انعطافة أدونيس الصوفية اللاحقة. فالاتحاد أو الفناء، واضح فى إضفاء الذات اسماً أو وصفاً للموجود الخارجى، وتبادل الأنا مع الموجود مزاياه ومزاياها، كولادة الشاعر باسم الماء وولادة الماء فيه.

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا فى ختام قصيدة أخرى، هى «شجرة النهار والليل» من الديوان نفسه؛ إذ قال:(٣٥)

أوقظُ الماءَ والمرايا وأجلو

مثلها صفحةَ الرؤى، وأنامُ.

وفى قصيدة «قلت لكم» يقول:(٣٦)

قلتُ لكم أصغيتُ للبحار

تقرأ لى أشعارها، أصغيت

للجرس النائم فى المحار

... لأننى أبحرُ فى عينىْ

قلتُ لكم: رأيت كل شئ.

وذلك تأكيد على تشكل الوعى المرآتى فى شعر أدونيس، وربطه بمرآة محددة هى مرآة الماء التى تحيلنا على المستوى الأسطورى إلى نرجس.

وإذ تتلازم المرآة المائية مع الرؤيا الكاشفة، والاتحاد بالموجود، والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرآة تتلون بدورها. ففى الرثاء مثلاً نجد أن «الغبار يغطى المرايا»، كما نقرأ فى قصيدة «مرثية»(٣٧). وتغدو نيويورك التى يصفها الشاعر بأنها شبح ميدوزى، مرآة لا تعكس واشنطن، التى هى بدورها «مرآة تعكس وجهين: نيكسون وبكاء العالم»(٣٨).

وقد تعانى مراياه التكسر أو الانكسار، ولذلك دلالته أيضاً على المستوى الشعورى، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان أحياناً، كما فى المقطع التالى من قصيدة «مفرد بصيغةالجمع»(٣٩):

أمام المرآة ـ الماء انعكس

جسد آخر يتراءى

النرجس كنيسة الموت

والموت قداس بلا صوت

من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج

من النورس إلى الطمى تهجم الشواطئ

تاج الماء ينكسر

والزبد يستر أسلحته

حيث يؤاخى فى هذا المقطع بين المرآة والماء بالفاصلة الصغيرة التى تدل على التركيب والمزج (المرآة ـ الماء)، ويؤكد انعكاس جسد آخر أمامه، كما كان يتراءى لنرجس، ثم يصرح فى البيت الثالث باسم نرجس ويتحدث عن «تاج الماء» الذى ينكسر إزاء الزبد.

وفى موضع آخر(٤٠) يؤكد الانكسار عبر مرآة نرسيس نفسها حين لا يلقى جواباً لأسئلته:

يسأل لا جواب، فليكسر مرآة نرسيس

مرآة نرسيس ظل كيف يكسر الظل؟

ونلاحظ على المستوى السردى، تنوع ضمير الراوى بين (الأنا) العائدة إلى الشاعر، والغائب الذى يحيل إليه كذلك، لأن المتحدث عنه غير مسمى. ولاحقاً سوف يكرس أدونيس الطبيعة النرجسية ـ المائية للمرآة، وعودة الضمير على مستوى السرد إلى الشاعر نفسه. وهذا واضح فى ديوانه (أبجدية ثانية) حيث نقرأ:(٤١)

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلىّ، وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغًا يتسع لأهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفًا بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ونقرأ فى الديوان نفسه[٤٢]:

شكرًا للصحراء

مرآة أقرأ فيها وجهى، أقرأ فيها

وهمَ خطاىَ ووهمَ الماء.

ففى هذين المقطعين تأكيد دلالة المرآة ورمزيتها الشعرية، فهى من آليات الجنون والانسلاخ عن الواقع فى المقطع المختار الأول، وهى مقرونة بقراءة «الوجه» والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء فى المقطع الثانى. والتعبير عن هذا الحس المرآتى يتم سرديًا بضمير السارد المشارك وبأنا الشاعر المتماهى مع ملفوظه، تجسيدًا لتماهى الوجه مع الماء عبر المرآة. ولعل ذلك هو الذى أوحى للنقاد باعتبار مرايا أدونيس «ليست إلا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون»[٤٣]. وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطورى لمراياه من جهة، والميزة السردية لتشكلها.

أما «قتل المرايا» فيفسرها بعض النقاد بأنها إعدام وحرق للكل الثقافى الذى تعادله المرايا، فهو «يرسم المرايا التاريخية من جديد ثم يقتلها»[٤٤] فكأنه بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى أبعاد فكرية جديدة»[٤٥].

لكن باحثًا مثل كمال أبو ديب رأى وهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس ـ حلم» أن قول أدونيس:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

يجسد ما يسميه «هاجس النزوع»، وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والآتى أى لحظة ثنائية ضدية أساسية فى الثقافة الإنسانية...» فتقوم المرايا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة[٤٦]، معتبرًا أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرايا فى قول أدونيس:

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

مكتشفًا السمة الأسطورية فى قتل المرايا ثم ابتكارها فى آخر القصيدة:

وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجسًا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

إذ الأنا تقتل المرايا.... والقتل يهجس ـ برأى أبى ديب ـ بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق[٤٧]. ويشجع على ذلك فعل المزج مثل الابتكار التالى لقتل المرايا.

وقد اعترض أكثر من باحث على افتراض الضدية فى تحليل أبى ديب[٤٨] فيما توصل جبرا إبراهيم جبرا إلى :

إن المرايا هى النرجسية نفسها ـ فى القصيدة، وإن النرجس هنا زهرة وأسطورة، تجربة حسية خارجية وتجربة ـ نفسية داخلية.[٤٩].

إن ثمة مرايا لأعماق الشاعر لا يمكن إخضاعها للتقابل الثنائى أو للتفسير الرمزى العابر، وهى ـ كما تسميها خالدة سعيد ـ «مرايا الأعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعًا»[٥٠].

وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرايا فى فكر أدونيس الشعرى وتشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التى انتقلت فيها المرايا من مجرد كونها رمزًا دلاليًا كالجرح مثلاً أو الحجر[٥١]، وإن كانت ذات حيز شخصى، إلى كونها ذات وجود سردى مستقل، لها تقنيتها الخاصة المطورة.

وأول ما سنلاحظه فى مرحلة المرايا لدى أدونيس انقطاعه تمامًا إلى السرد، حيث تنطلق المرآة من بؤرة محددة، تنتشر على مدار القصيدة التى تتميز بالقصر غالبًا، ولعل فى هذا مفارقة ما؛ إذ الاستعانة بالسرد فى القصيدة الحديثة يدعو إلى الاسترسال والطول؛ فيما كانت قصائد المرايا مكثفة؛ وكان أدونيس يقتنص فيها لحظة ظهور الوجه على سطح المرآة أو فى عمقها؛ لينقل له صورة ذات امتداد معرفى وثقافى إضافة إلى ما تعطيه من ملامح.

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرآة، وملمح أول من ملامحها الفنية ـ الأسلوبية. فالتكثيف يجعل مداخل القصائد وخواتمها فضلاً عما تعرضه فى وسطها،

تتسم بالمباشرة، والتقاط ما هو متعين ومتحيّن بهيئة وملامح أو (صورة) منعكسة على سطح - أو فى عمق - المرآة.

وتتميز أساسا؛ أى فى نقطة تشكلها وانبثاقها، بوجود السارد وراءها، مخلياً المكان للمتمرئى بها أو الشخصية، ليكون أمامها، كى تنعكس أبعاده - المتخيلة - على سطحها أو فى عمقها، ووجود السارد أو الراوى ضرورى فى المرآة، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ما تصمت عنه الشخصية المتمرئية؛ أو المستدعاة أمام المرآة.

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المرايا، وقد تحدث فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لا ذواتها هى، كما سنرى لاحقاً.

ولعل إحسان عباس هو أول الدارسين الذين انتبهوا الى تقنية المرايا لدى أدونيس، بوصفها واحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة هى:

١ - التراث الشعبى.

٢ - الأقنعة.

٣ - المرايا.

٤ - التراث الأسطورى(٥٢).

وأشار إحسان إلى المرايا باعتبارها أسلوب نظر إلى الماضى تكاد تكون مقصورة على أدونيس؛ ورأى - من الوجهة النظرية - أن المرايا تتسم بمزايا معينة سألخصها بعباراتى كما يلى:

المرايا أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية - وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية - وأنها أوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لا تقتصر - كالأقنعة - على الزمن الماضى، وأنها تعكس الأشياء مثلما تعكس الشخصيات، وأنها متنوعة - لدى أدونيس تحديداً. ويضيف، فى مكان آخر من دراسته، ميزة الانتقائية نافياً عن المرايا ميزة الشمولية؛ كما يعود ليشكك فى إمكان حياديتها، فهى لا يمكن أن تكون غير متحيزة.(٥٣)

وإذا كان لإحسان عباس فضل الإشارة والتنبيه إلى فرادة المرايا من حيث هى أسلوب شعرى لدى أدونيس فإن مزاياها السردية قد غابت عنه؛ لذا لم يشر إلى طابع «الكثافة» فيها؛ أو موقع الراوى، وهيئة الشخصية المتمرئية. وواضح أن السياق الذى تحدث فيه بإيجاز عن المرايا، يصلح أن يكون عذراً له. فهو مشغول بتقصى تعامل الشاعر العربى الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدا واضحاً انشغاله المضمونى بالمرايا حين أراد أن يصنفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عند صنف واحد هو مرايا الشخصيات التاريخية وأحداث التاريخ ضمن المرايا الزمانية، فيما يعد عشرة أنواع أو أصناف هى(٥٤):

١ - مرايا الشخصيات التاريخية (زيد بن على،..).

٢ - مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان (الطاغية...).

٣ - مرايا شخصيات رمزية (عائشة).

٤ - مرايا شخصيات معاصرة (خالدة).

٥ - مرايا المجسّدات (رأس الحسين...).

٦ - مرايا زمانية (الحاضر...).

٧ - مرايا مكانية (مسجد الحسين...).

٨ - مرايا الأشياء (الكرسى...).

٩ - مرايا مجردات (السؤال...).

١٠ - مرايا أسطورية (أورفيوس).

ولكننا إذا راجعنا «قصائد المرايا» لدى أدونيس، وهى موجودة تحديداً فى ديوانه (المسرح والمرايا) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرة مسماة أو مصرّحاً بأنها مرايا، ويمكننا أن نضيف قصيدته «مرآة الحجر» التى مرّ ذكرها، فتصبح المرايا بذلك ستاً وثلاثين مرآة.

ويسعفنا سياق (المسرح والمرايا) بوصفه عملاً شعرياً واحداً، فى تلمس الحس الدرامى، والنزوع السردى لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل فى الحواريات التى تتصدر الديوان، مثل «جنازة امرأة» وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحواريات الخالصة دون شخوص مثل «امرأة ورجل».

فالمسرح يهيئ القارئ، ويوجهه، لتسلّم مجسدات متعينة فى هيأة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد،

تماماً كما تمثل المرايا لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما.

لذا، قرن أدونيس مراياه بالمسرح، فكأن كلاً منهما يعكس ويتمثل؛ ثم يستكمل «الماء» مثلث الرؤية النرجسية لنجد:

الممثل ←——— المرآة ←——— الماء

وهذا يفسر سيطرة «الماء» وتنويعاته وصوره في الديوان كله. فيما أرى أن الرؤية المرآتية فنياً (النرجسية أسطورياً) كانت هي المهيمنة، حتى في القصائد التي لم يصرح أدونيس في عناوينها بأنها مرايا.

ومن أشد أدلة هذا الاستنتاج عندي، قصيدته «وجه امرأة»[٥٥]؛ ففيها رؤية نرجسية، ومسرح مائي، وتماه في الوجوه التي تنعكس في الموج، وحلول يعلنه الراوي في البيت الأول:

سكنتُ وجه امرأة

تسكن في موجة

يقذفها المد إلى شاطئ

ضيَّع في أصدافه مرفأهْ

سكنتُ وجهَ امرأة

تُميتني، تحب أن تكونْ

في دميَ المبحر حتى آخر الجنونْ

منارةً مطفأةْ.

إن هذه السكنى في وجه المرأة، وتلبسها، ثم الحلول في الموج، من خلالها؛ تستكمل طقس الموت والفداء والانبعاث في قول الشاعر «تميتني»، ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة مطفأة في دمه...

ولكن مرآتية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستكشاف والحرص الذاتي الخالص، تحاول أن تعمم نفسها على الموجودات، فالناس «مرايا تمشي» كما يقول أدونيس في (هذا هو اسمي)[٥٦]، ويقول:

وجهي موجٌ

ووجه العالم: المرايا

كما وجدناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا، في محاولة إسقاط رؤيته المرآتية وتعميمها كما قلنا.

ولكنني أميل - وفق هذه الهيمنة للرؤية المرآتية - إلى تقسيم مرحلة المرايا في شعر أدونيس إلى قسمين:

١ - مرايا مسماة - صريحة - هي التي أحصيناها في ما سبق بست وثلاثين مرآة.

٢ - مرايا غير مسماة: يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الأقنعة فنياً، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا.

والنوع الأخير دأب أدونيس على كتابته في مراحل متفرقة، لكنه اعتمده في جزء من ديوانه (المطابقات والأوائل)[٥٧] وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة يعلوها عنوان باسم علم أو مدينة أو شئ أو فكرة مثل: «الكتابة» «بحث» «الشعراء» «الاسم» «التجربة» «الشاعر» «الجنون» «قيس» «حي الميدان» «جلقامش» «النفري» «قاسيون» «أدونيس» «أبو تمام» «بودلير»...

وسنجد في (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماة، وكذا في (أبجدية ثانية) بل نجدها في (أغاني مهيار...) أيضاً[٥٨].

في هذه النماذج، يبتعد أدونيس أو يقترب، من الشخصية أو الشئ أو المكان، ثم يرسم له صورة منعكسة من المتخيَّل والذاكرة، ومن الوعي والتصور.

ففي قصيدته القصيرة «أورفيوس» نتلمس الرؤية المرآتية واضحة؛ وبعيدة عن تقنية القناع. فالشاعر - الراوي - أو السارد بعيد عن شخصية أورفيوس، التي لم تدخل حيز الحاضر. والمتكلم هو أورفيوس نفسه، بعد أن مضى أوانه، وصار حجراً[٥٩]:

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم

حجرًا، غير أنى أضىءُ

إن لى موعدًا مع الكاهنات

في سرير الإله القديم

كلماتى رياح تهز الحياة

وغنائى شرار

إننى لغةٌ لإله يجىءُ

إننى ساحرُ الغبارْ.

سرديًا، تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية فى حياة هذا المغنى الأسطورى. والمحذوف هنا أو الغائب يستكمل الملفوظ أو الحاضر حول هذا المغنى الذى صار غناؤه شرارًا، وكلماته رياحًا تهز الحياة. كما أن الراوى هو المغنى نفسه. فكأن الشاعر المبتعد عن شخصيته لا ينحاز أو يتدخل. وهذا، من جانب يبعد القصيدة عن القناع، فيما يؤكد حيادية أو موضوعية المرآة المرفوعة فى وجه أورفيوس، ولكن هذا الحياد ظاهرى وأولى. فالمرآة لا تعكس إلا وجه أورفيوس من «زاوية نظر» منحازة له، ولغنائه السرمدى.

لقد حفظت المسافة بين الشاعر وأورفيوس إمكان تجسيد صورة مرآتية له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها بذلك. لكنه حين دخل فى مرحلة المرايا، وسمى القصائد بها، أمكنه التحرك فنيًا بسعة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى قصائد المرايا التى تحمل عنوان «مرآة لأورفيوس»(٦٠).

فى المرآة، يبدو أورفيوس بقيثاره الأسطورى الساحر، الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الخيبة والعجز، لكنه ـ بفعل الرؤية النرجسية لأدونيس ـ سيعود إلى الماء لتردد الزهرات غناءه، ويكون الماء صوته، ويغدو «ظلاً» يطوف دون مدار. وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار نرسيس زهرة تنحنى على الماء، بعد أن تناسخت مع جثة نرسيس الميت الذى يطوف خارج مداره بلا نهاية:

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغير الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

فى قفص الموتى سرير حب يحنّ أو زندين أو ضفيرةْ

يموتُ من يموتُ أورفيوس

والزمنُ الراكضُ فى عينيك

يكبو، وفى يديك

ينكسر القيثار

المحك الآن على الضفاف

رأسًا، وكل زهرة غناء

والماءُ مثل صوت،

أسمعك الآنَ أراكَ ظلاً

يفرّ من مداره،

ويبدأ الطواف...

إن الراوى هنا خارجى، عليم بما يحصل لأورفيوس، وليقترب منه «فقد استخدم الضمير الثانى من ضمائر السرد، أى ضمير المخاطب، ورفع فى وجهه مرآة يريه فيها ما لا يراه أورفيوس نفسه».

وإذا شئنا المقارنة بين المرآة غير المسماة والمرآة المسماة لوجدنا أن الأخيرة ذات سعة وامتداد فى الزمن، فهى تتبع أورفيوس فى لاحق أيامه، فيما توقفت الأولى عند أورفيوس على أنه رمز أسطورى من حيز الماضى ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر ساردًا فى النوع الأول، يوحى بقرب هذا النوع من السرد بمسافة أشد اقترابًا من النوع الثانى الذى يدخل فيه الشاعر مخاطبًا الشخصية التى رفع لها مرآة ليقربها لقارئه، ولكن ضمير السرد وحده لا يكفى لتشخيص الاقتراب من السرد فى هذا المجال. إذ بالرغم من أن الضمير الأول أكثر التصاقًا بالراوى، وقربًا من الشخصية؛ نجد النوع الثانى (أى المرآة المسماة) تستثمر السعة والامتداد لتخلق تعينات السرد وإمكاناته.

إن القارئ يتسلم فى المرآة المقدّمة لأورفيوس كسراً سردية أكثر؛ إذ انخفض فضاء الشعر هنا، بمعنى أن الاستمداد الأدائى أو تركيب النص، ارتكز على القص، والتوسع فى إيراد عناصر من حياة أورفيوس وأسطورته المعروفة، لا سيما قيثاره الذى لم يرد له ذكر فى النص الأول.

ولو عدنا إلى المزايا التى أثبتناها لقصيدة المرايا لوجدناها تنطبق على هذا النص بشكل نموذجى. فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهى مختزلة فى أربع حركات:

الأولى : توضح عجز القيثار عن التغيير، وعن صنع ما يُطلق الحبيبة الأسيرة فى قفص الموتى.

الثانية: تبين استمرار الحياة بناموسها المعهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بعينى أورفيوس؛ وينكسر قيثاره فى يديه.

الثالثة: يلمح فيها الشاعر ـ السارد أورفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف. وفى عملية تناسخ متخيلة وذات جذر أسطورى (نرسيسى تحديداً) يلمح الشاعر الزهور وقد صارت غناء، والماء صوتاً.

الرابعة: يسمع فيها الشاعر غناء أورفيوس ويراه «ظلاً»، فقد بقيت منه صورته، وهو «يفر من مداره»؛ أى يخرج من عالمه؛ ويبدأ رحلة بعث ونشور وطواف لا تنتهى، يعززها أدونيس بنقاط فى آخر البيت، تجعل القارئ يحس أن الحدث لم ينته بعد.

وفى القصيدة يراقب الشاعر ـ الراوى أو السارد من الخارج، ويرصد تحولات أورفيوس؛ لأنه يقف أمام المرآة ويعاين سطحها وأعماقها؛ فينقلنا إلى حدث يجرى فى الحاضر، ولا يكتفى باستدعائه ضمن زمنه المنقضى.

كما يتخذ الراوى على مستوى التلفظ ضمير المخاطب لإنجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، فى الوقت الذى ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، أجرى لها استهلالاً استباقياً حين وصف قيثار أورفيوس بالحزين والعاجز والجاهل، فى المقطع الأول. فيما أنهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردى جديد ومتجدد، ينبئ عن دورة دائمة لطواف أورفيوس.

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر يتعقب بواسطة المرآة مصير شخصيته المتمرئية؛ لذا تميزت الوقائع بالدرامية؛ فثمة عجز؛ وموت، يقابلها، عبر التضحية والفداء، انبعاث وحياة خالدة. وهى الفكرة النرسيسية ذاتها التى أنجز فعلها على مستوى الأسطورة: نرسيس المضحى لأجل ذاته الخالصة، والمعذب بالبحث عن هويته ووجهه وصورته.

وينتقى أدونيس مرآته هنا، من الأسطورى بوصفه مرجعاً؛ بعد أن يحرره من حرفية الواقعة، أو تسلسلها المتنى؛ ويهبها مبنى سردياً جديداً. فالانكسار والحزن والموت، هنا، هى البداية. أما الصحوة والانبعاث والانتشار أو الحلول (فى الزهر والماء والظل) فتأتى بوصفها نهاية.

والاستدعاء فى هذه المرآة جرى لشخصية أسطورية من الماضى. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (أشياء) لازمة للشخصية كالقيثار و (مجردات) لا محسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها.

وعلى مستوى الزمن، تأكد الحاضر بشكل واضح عبر أفعال المضارعة؛ يعجز، يجهل، يغير، يصنع، يحن. والمضارع المؤكد بظرف الحال الحاضر (الآن) مثل: ألمحك الآن، أسمعك الآن أراك. وبالأفعال التى تهيئ زمنياً الامتداد فى المستقبل :ويبدأ الطواف...

ولابد لى من الإشارة إلى ما فى النهاية من انفتاح سردى، فهى ترشح الحدث للامتداد فى الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعارية مقام الحدث أو الفعل أو التلفظات الحوارية الملخصة لهما. فقد كانت كلمة «الطواف» معبرة ودقيقة، بما تنطوى عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل وللأرض بسعتها وامتدادها؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار أورفيوس الذى غدا رأساً وصوتاً «نغمة تغنى» فى كل زمان ومكان.

وإذا ما عدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المرايا، لأمكننا تصنيفها فى نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، كالآتى:

١ ـ مرايا مضافة، مثل: مرآة الحجر، مرآة لحظة ما، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية... مع ملاحظة أن المضاف إليه معرف أحياناً، ومنكر أحياناً أخرى.

٢ ـ مرايا منكرة، منونة؛ تكون الشخصية أو الشئ المتمرئى مجروراً بعدها باللام، مثل: مرآة لزيد بن على، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالدة، مرآة لوضاح، مرآة لجسد عاشق...

وقد أجرينا حصراً لهذين النوعين من المرايا فوجدنا أن المرايا المضافة أربع عشرة، فيما كانت المرايا غير المضافة اثنتين وعشرين مرآة.

والتنكير فى النوع الثانى يعنى التعدد لا الحصر أو القصر. فأن تكون هذه القصيدة «مرآة» لزيد بن على، فذلك يعنى أنها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له. فثمة إطلاق وتعدد واحتمال.

أما النوع الأول فهو أكثر يقيناً وتأكيداً واقتصاراً. فأن تكون هذه القصيدة «مرآة الحجاج»، فذلك يعنى أنها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التى ليس له سواها.

وبالمقارنة، يكون الاحتمال فى رسم مرايا القصائد أو قصائد المرايا أكثر تردداً من القطع والحصر واليقين.

أما على مستوى الصوغ والتراكيب الأسلوبية، فقد وجدنا قصائد المرايا تتبنى بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث يقف الشاعر فى بعضها بعيداً، ويرسم صورة مرآتية محايدة، ويقف فى بعضها مخاطباً الشخصية المتمرئية، وفى نوع ثالث يدع الشخصية تحكى صورتها بنفسها، ويعتمد الحوارية الخالصة فى نوع رابع، ويخلط ضمائر التلفظ فى نوع خامس، لإنجاز موقع مختلط للراوى كما سنبين.

وقد أحصينا نسبة التردد فى هذه الأنواع؛ فوجدنا ضمير المتكلم يفوق سواه، ويليه المخاطب، والغائب، فالحوارية، والصوغ المختلط أخيراً[٦١].

ولكن هيمنة السرد الذاتى المنجز بضمير المتكلم لا تعنى انتساب قصائد المرايا إلى الأقنعة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق بما يسمى «وضعية السارد أو مظاهر حضوره» فى القصيدة، حيث يُراعى الخطاب الشعرى وما يتطلب من خصوصية أشرنا إليها؛ فالشاعر لكونه يسيّر أو يقود عملية التأليف أو النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بعده عن الأحداث المروية لانشغاله بتنظيم الصياغات الأسلوبية وتوافقاتها المتشعبة تركيباً وإيقاعاً ودلالة...

يكون المروى، إذن، فى قصيدة المرايا، بعيداً عن الراوى فى حالة كون الخطاب بضمير المتكلم؛ أى فى حال مطابقة الراوى لما يرويه. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية بل يواجه المروى له بشكل مباشر، ويندس فى ثنايا المروى وخفاياه.

وسنمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوى بنموذج من قصائد المرايا. ونبدأ بضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرآة الشاهد)[٦٢]:

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسين

وازّينتْ بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

فى جسد الحسين

واستُلبت وقُسمت ملابس الحسين

رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسين

رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيتُ كل نهرٍ

يسير فى جنازة الحسين

ومن قصائد الضمير الثانى (المخاطَب) «مرآة لأورفيوس» أوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة «مرآة للقرن العشرين»[٦٣]:

تابوتٌ يلبسُ وجه الطفلِ

كتابْ

يُكتبُ فى أحشاء غُرابْ

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس فى رئتىْ مجنون:

هُو ذا

هُو ذا القرنُ العشرون.

وللنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة «مرآة الفقير والسلطان»(٦٤):

ـ ماذا؟ ألا تخاف؟

ـ لا قصبٌ عندى، ولا خراف

ومرةً، غرزتُ فى مكان

أصابعى، فانفتح المكان

وبانَ شقٌ خرجَ الدخان

من فمه، وجاء ثعبانٌ كبيرٌ أصفرُ

أخذته، فركتُه

وعندما حدقتُ فى رماده تلاشى...

ـ وَحرسُ السلطان؟

ـ طاردنى، فجاء فرسانُه

وكنتُ فى خلوتى أنام، فانتبهتُ

رأيتُ قدّامى

نعامةً أو ناقة

نسيتُ، لكننى

ركبتها

فأخذتْ تمشى

فى السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا، وسقطوا من خوفهم، وماتوا،

وبعدها، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتى... (٦٥).

وإذ يحسب القارئ أن النوع الحوارى هو أقرب أنواع المرايا للنزوع السردى؛ فإننا نعتقد أن مرايا ضمير الغائب، حيث يقف الراوى بعيداً عن مرويه، ويكون السرد موضوعياً؛ والصور تنعكس بانضباط سردى محايد، هى الأقرب إلى روح السرد وأجوائه. وكى نختم، نقدم الجدول التالى لقصائد المرايا المسماة، خلاصة لتحليلنا السابق:

١ ـ العناوين

مضافة	منكَّرة
١٢	٢٤

٢ ـ ضمائر السرد

مخاطب	متكلم	غائب	حوارية	مختلطة
٩	١١	٩	٣	٤

٣ ـ موضوعاتها

زمان	مكان	شخصية	شخصية تاريخية	شئ	فكرة مجردة	مختلطة
٤	٣	٨	٧	٧	٤	٢

ملاحظات :

١ ـ مجموع قصائد المرايا هو ٣٦ قصيدة تحمل فى عنوانها توجيهاً صريحاً بذلك.

٢ ـ ضمائر السرد المختلطة الأربعة: اثنان منها للغائب والمخاطب، وواحد للمتكلم والغائب؛ والرابع: حوارى ومخاطب.

٣ ـ الموضوعات الثلاثة المختلطة: للشئ والزمان، وللشئ والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

الهوامش

(١) مجدى وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، ص٣٩٧.

(٢) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، ص١٥٤.

(٣) ينظر ما نقله عبد الرضا على فى هذا المجال، فى كتابه: **دراسات فى الشعر العربى المعاصر**، ص١٨.

(٤) إحسان عباس: مصدر سابق، ص١٦٠.

(٥) صلاح فضل: **أساليب الشعرية..**، ص١٠٠.

(٦) نقلاً عن عبد الرضا على: مصدر سابق، ص ١٣.

(٧) صلاح فضل: مصدر سابق، ص ١٨٣.

(٨) نفسه: ص ١٨٧.

(٩) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص ١٢٢.

(١٠) أوفيد: **مسخ الكائنات**، ترجمة: ثروت عكاشة، ص٢٢٥ـ٢٣١. وأسطورة أدونيس وانبعاثه عبر زهرة الشقائق، تحيلنا إلى نرسيس وتحوله إلى زهرة النرجس، وسنعود لهذا الموضوع فى مكان آخر من الدراسة.

(١١) يوسف اليوسف: **الشعر العربى المعاصر**، ص١٧. وكمال خير بك: **حركة الحداثة**، ص ٣٧٠.

(١٢) إحسان عباس مصدر سابق، ص١٤٢. ولايخفى إحسان عباس رأيه فى أن أدونيس «يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية فى تاريخنا، حتى لتبدو لهجته رفضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذى يتجه نحو الاعتدال». نفسه: ص ١٤٨.

(١٣) خالدة سعيد: مصدر سابق، ص١٠١. وتعد خالدة سعيد أبرز السمات المسرحية والعناصر الدرامية فى قصيدة «هذا هو اسمى» فتراها فى الخشبة وفى الأبعاد والأصوات والحركة بتنوعاتها: متداخلة أو متقاطعة أو متوازية. ينظر: نفسه، ص١٠٢ـ١٠٣. وقد لاحظت أن خالدة سعيد تؤرخ كتابة أدونيس لقصيدة «مجنون بين الموتى» بالعام ١٩٥٥، بينما يثبت أدونيس تاريخاً آخر هو ١٩٥٦/٢/٢، فى الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص١٨٨.

(١٤) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص ص ١٨٩ـ٢٠٠.

(١٥) نفسه، م٢، ص٧، وص٩٤.

(١٦) عبد الرضا على: مصدر سابق، ص١٩.

(١٧) يحصل هذا ـ على سبيل المثال ـ فى نص بعنوان «مرآة الحجر»، **الأعمال الكاملة**، م ١، ص٣٢٩ ـ ٣٣٠. وهو من نصوص المرايا التى اندرجت زمنياً فى فترة أسبق؛ إذ ضمها ديوانه **أغانى مهيار الدمشقى** الذى يسيطر عليه أسلوب القناع. ثم وجود قصائد مسرحية فى مرحلة قصيدة المرايا. راجع مثلاً: «جنازة امرأة»، فى (المسرح والمرايا)، **الأعمال الكاملة**، م٢، ص٧.

(١٨) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلى**، ص٢٦٥.

(١٩) حاتم الصكر: نصوص المرايا والوجوه، مجلة **أفكار** ـ عمان ـ عدد آب «أيلول» ١٩٩٥، ص٨٥.

(٢٠) القول لميشيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز عنوانها «الوصيفات» يظهر فيها الرسام فى المرآة مع موضوعه. ينظر: حاتم الصكر: **كتابة الذات**، ص١٧.

(٢١) جاك لاكان: مرحلة المرآة كمشكل لوظيفة ضمير الذات، ترجمة: وليد الخشاب، مجلة **ألف**، العدد الرابع عشر ـ القاهرة، ١٩٩٤م، ص١٧٧.

(٢٢) نفسه، ص ١٧٨.

(٢٣) أوفيد: **مسخ الكائنات**، ص٨٥. وأسطورة نرسيس ملخصة عن هذا الكتاب، ص٨٣ ـ ٨٦.

(٢٤) كمال أبو ديب: سابق، ص ٢٧٤.

(٢٥) لاتعنى دراستنا المرآة نرجسياً لدى أدونيس، تفرده فى الربط بين المرآة والنرجس، فثمة شعراء كثيرون قاربوا هذه العلاقة وركزوا عليها، وإن بدرجة أقل ترديداً مما لدى أدونيس، ومنهم درويش الذى يقول فى إحدى قصائد ديوانه **أحد عشر كوكباً**:

.. لم أكن نرجساً، بيد أنى أدافع عن صورتى

فى المرايا.

.. تراجع قصيدة: «ذات يوم سأجلس فوق الرصيف».

لكن حسام الخطيب يرى فى هذه العبارة أن درويش «لا يمارس عملية عشق ذات نرجسية، وإنما يفتش عن حقيقته الضائعة وخلاصه المفقود». منطلقاً من أن (الصورة) = الهوية، لذا لا ينصح الخطيب عند التحليل النصى بالإسراف فى التركيز على النرجسية؛ لأنها منفية، ولأن الأنا الشعرى فى معظم نتاج درويش «هو الأنا الجماعى وليس الفردى المصاب بالتضخم النفسى»، يراجع: حسام الخطيب، «تقنية النص التكوينى ومغامرة مع نص درويشى»، ضمن كتاب **الشعر العربى فى نهاية القرن**، إعداد فخرى صالح، ص٩١و٩٢.

لكننا نرى أن إسقاط مفصل النرجسية المتحققة عبر المرآة لا يبررها كون الأنا جماعياً فى شعر درويش، لأن سؤال المحلل النصى عن الربط المرآتى ـ النرجسى يظل قائماً، على مستوى المرجع الأسطورى على الأقل، وحضوره فى وعى الشاعر، وإن على سبيل النفى (لم أكن نرجساً) فالاستدراك اللاحق (بيد أنى..) يضيف المهمة النرجسية إلى عمل الأنا من خلال الدفاع عن الصورة الذاتية. (أدافع عن صورتى) وفى مكان محدد (فى المرايا)، لأنها المكان الذى يتأمل فيه ذاته ويعيد تشكيلها كما يريد.

(٢٦) أدونيس: **قصائد أولى**، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ص ٤٨.

(٢٧) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص ٨٥.

(٢٨) على الشرع: **بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس**، ص ٦٤.

(٢٩) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص٩٠.

(٣٠) يصرح جبرا بأن ثقافة أدونيس مقحمة على رؤاه. ويتساءل عن الصلة بين الرموز المقنعة التى توجد بها. (ص ٨٩ ـ **النار والجوهر**) وبعد أن يشير إلى ذلك يقرر أن «الجمع بين هؤلاء الأبطال ـ الرموز فى كيان واحد» يعنى التهرب «من المعنى الحقيقى لكل منهم» مما يؤدى بالشخصية المركبة منهم لأن تغدو «شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى متماسك» ـ نفسه: ص٩٠.

أما خالدة سعيد، فبعد أن تشير إلى ذلك المزج المقصود فى «نسج شخصية مهيار» تتساءل: إن كان ذلك يدل على أن مهيار كائن متناقض أو بلا هوية؟ ثم تجيب بأن مواقف هذه الأساطير أو الشخوص «تمثل وجوهاً وأوضاعاً متعددة للإنسان الواحد الباحث الواقف أمام الأسرار». **حركية الإبداع**، ص ١٢٢.

(٣١) أدونيس: المسرح والمرايا، ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة**، م٢، ص ١١٢.

(٣٢) محمد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، ص٧٨.

(٣٣) **الأعمال الشعرية**، م١، ص٣٢٩ـ٣٣٠.

(٣٤) نفسه، ص٤٣٩.

(٣٥) نفسه، ص٤٣٧.

(٣٦) نفسه، ص٣٠٩.

(٣٧) نفسه: ص٤٣٠.

(٣٨) قصيدة «قبر من أجل نيويورك»، نفسه، م٢، ص٢٩٠ و ٣٠٢.

(٣٩) نفسه: م٢، ص٦٧٤.

(٤٠) نفسه، ص ٧١٠. وقد أشرت إلى إيقاع هذا المقطع من **مفرد بصيغة الجمع** فى كتابى: **ما لا تؤديه الصفة**، ص ٤٢ ـ ٤٤.

(٤١) أدونيس: **أبجدية ثانية**، ص١٠١ قصيدة «شهوة تتقدم فى خرائط المادة».

(٤٢) نفسه: ص١٨٨، قصيدة «القصيدة غير المكتملة».

(٤٣) محمد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، ص٧٨.

(٤٤) نفسه، ص٧٩ و ٨١.

(٤٥) يوسف اليوسف: **الشعر العربى المعاصر**، ص١٨٩. ويرى اليوسف أن المرايا من الكلمات الكثيرة مثل الكيمياء والرفض التى يرمز بها أدونيس إلى تلك الأبعاد. لكن ذلك فى رأيى يغفل الطبيعة الجوهرية للمرآة، فضلاً عن أسطوريتها وسرديتها.

(٤٦) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلى**، ص٢٦٣ و ٢٦٥. وقد ناقشت تحليله للقصيدة فى رسالتى للماجستير: تحليل النص الشعرى الحديث ـ غير مطبوعة ـ ص٥٢.

(٤٧) نفسه، ٢٧١.

(٤٨) على الشرع ـ مثلاً ـ **فى بنية القصيدة القصيرة**... ص٨٢. وحاتم الصكر: **فى تحليل النص الشعرى الحديث**، ص ٥٤.

(٤٩) جبرا إبراهيم جبرا: **النار والجوهر**، ص٨٤. ويذهب الشرع إلى أن للسراويل دلالة جنسية. أما وصفها بالنرجسية فآتٍ من انحصار التشكل فى حدود الذات..وهو عين النرجسية، الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير. **فى بنية القصيدة**... ص٨٧.

(٥٠) خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص١٠٥. وتسميها اعتدال عثمان «مرآة العالم الداخلى» حيث تصبح أعماق الذات فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج. **إضاءة النص**، ص٦٦ و ٥٧.

(٥١) رمزية الحجر عند أدونيس مستقصاة بدقة فى كتاب صلاح فضل **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص١٩٥. و «الجرح» بوصفه رمزاً شخصياً مستقصى فى دراسة خالدة سعيد: **حركية الإبداع**، ص١٢٥. وفى دراسة كمال أبو ديب: الواحد المتعدد، مجلة **فصول**، ع٢/٩٦م، ص٤٣. ويتنبه جبرا إلى تكرار «المرايا» وما يتصل بها من صور، فى شعر أدونيس عامة، فى كتابه: **النار والجوهر**، هامش ص٨١ و ٨٢.

(٥٢) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربى المعاصر**، ص ١٤٩ـ١٥٠.

(٥٣) هذه المزايا المجملة ملخصة من الصفحات الأربع التى خصصها إحسان عباس للمرايا. يراجع: المصدر السابق، ص١٦٠ و ١٦٢.

(٥٤) نفسه، ص١٦١.

(٥٥) أدونيس: **الأعمال الشعرية**، م٢، ص٣٢.

(٥٦) نفسه: ص١٧٤.

(٥٧) نفسه: ص٣١٣. **والمطابقات خاصة**، من ص ٤٢٣ ـ ٤٤٩.

(٥٨) من أمثلة المرايا غير المسماة فى **المسرح والمرايا**: «الشاعران»، «دمشق» «بيروت» «امرأة ورجل»... ومن أمثلتها فى **أبجدية ثانية**: «المتنبى» ص١١٤، وفى أغانى مهيار: «**أورفيوس**».

(٥٩) أدونيس: الأعمال **الشعرية**، م١، ص ٢٩٨.

(٦٠) نفسه: م٢، ص ١٩٤.

(٦١) يراجع الجدول المرفق آخر الدراسة.

(٦٢) أدونيس: الأعمال **الشعرية**، م٢، ص ٨٥.

(٦٣) نفسه، ص ١٧٧.

(٦٤) نفسه، ص ٧٩.

(٦٥) فى النوع المختلط نحيل إلى نصوص عديدة منها: مرآة لزيد بن على، ومرآة الرأس.

زمن التحولات

فى شعر أدونيس

هدية الأيوبى

الكلام عن التجربة الشعرية عند أدونيس يعنى الولوج فى شبكة لا نهائية من الاحتمالات والإشارات والإضاءات الكونية. فى شعر أدونيس، لا نقف على أرض ثابتة، ولا نعيش فى لحظة زمنية واحدة، بل نسبح فى فضاء واسع وفى لحظات زمنية متناقضة تربط بينها علاقات بنيوية ذات جدلية متعاكسة ومتآلفة فى آن.

إن أدونيس مسكون، منذ البدايات، بهمّ الإبداع الشعرى الذى يغير العلاقات بين الأمكنة والأزمنة من أجل حضور شعرى يضئ كل ما حولنا فى هذا العالم:

المكان يقاومنا. الأشياء تقاومنا. الماضى والحاضر يقاوماننا. البعيد، وحده، معنا. ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعرى، هذا الحضور الوحيد، الفاجع، المعزول، والذى هو، مع ذلك، الحضور البهى، الصامد، الباقى، العنيد حتى الحجر وحتى الريح. هذا الحضور مطلق ينظم الواقع حوله، وفق إشعاعه، وبحسب دفعته. إنه مـعط، خـالق، وليس وارثاً. نحن نخلق ولا نرث.(١)

هذا الهم الإبداعى ترك بصمات مضيئة فى شعر أدونيس، فارتفع النص الأدونيسى إلى مستوى الأسطورة:

حيث يمكن أن يحدث كل شئ وحيث يتولد كل شئ من أى شئ... وعندئذ لن نكون فى حضرة زمن معين أو مكان معين، بل فى مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة.(٢)

هذا الهم التحولى تجلى فى شعر أدونيس منذ مطلع تجربته الشعرية:

أمشي إلى ذاتي

إلى الغد الآتي،

أمشي وتمشي خلفي الأنجم .

(قصائد أولى، ص ٤٤)

يا تقاديرنا على الأرض ـ عين الأرض تاهت

فغيّري الأشياء ...

(قصائد أولى، ص ٤٧)

ولا يبدو لنا هم التحول والتغيير عند أدونيس مجرد هاجس مجاني الدوافع ، بل نجد له دوافع كثيرة مؤثرة وبناءة.

إن الواقع العربي المعاصر كان أكبر دافع لهذا الهم التحولي. وجد الشاعر نفسه في أمة مازالت في طور النقاهة من الاستعمار ومن ويلات الحروب والغزو والتهجير والجوع والفقر:

والوطن المفتوح مثل كفن :

يمامة تذبح في ينبوعْ

رأيت فيه أمةً...

رأيت فيه القمر المقطوعْ

من أوجه الأطفالْ

والزمن المنكس المخلوعْ

والزمن الآتي كالزلزال ..[٣]

غير أن النهر المذبوح يجري

كل ماء وجه يافا

كل جرح وجه يافا[٤]

كما أن الماضي المأساوي الذي مرت به هذه الأمة، بما فيه من مآس وويلات ومذابح وظلم واضطهاد للناس، مازال يقرع ذاكرة الشاعر:

طاغٍ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي، وأحييه،[٥]

وإحساس الشاعر بحركة الأيام المتسارعة المتجهة نحو زمن الموت دفعه إلى عدم الوقوف في لحظة زمنية معينة، وإلى الدخول في سباق مع الزمن:

الدنيا سرج يدعونا

والنهر حصان.[٦]

هذه الدوافع الرئيسية أوقعت الشاعر في دوامة الحيرة والغربة في الزمان وعن المكان:

حائرٌ، حائرٌ، ولي لغةٌ تهدر مخنوقة ولي أبراج

حائر أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياج

حائر تأخذ الشواطئ ميراثي وتحمى صباحي الأمواج.[٧]

... وأغني فجيعتي، لم أعد ألمح نفسي إلا على طرف التاريخ في شفرة/ سابداً، لكن أين؟ من أين؟ كيف أوضح نفسي وبأي اللغات؟[٨]

لكن هذه الغربة لم تستمر طويلاً، فاستطاع الشاعر أن يتخطى الزمن المتجمد ليدخل في زمن الحركة والتغيير فيعلن الشاعر الثورة على الواقع ويبدأ زمن التحول:

سأسمي التحول ربان أيامك الجديده

يا بلاد الخليفة والتابعينْ

وأسمي اللهيب

مطراً

وأسمي

وجهك المغلق الدفينْ

كوكباً ، والقصيده

هالة الفارس الغريبْ

حول أيامك الجديده[٩]

هذا التحول هو الذي يقود الزمن الميت نحو الزمن المضيء فتنبجس النار «مطراً» يخصب الأمة العاقر، ويصير وجه الحبيبة «كوكباً» والشعر يصبح هالة الشاعر الغريب في دورة الأيام الجديدة.

ويبقى الشعر هو الوحيد القادر على بدء مسيرة التغيير والتحول. فالكلمة كانت ، دائماً، السلاح الأقوى والأجدى في تغيير سيرورة التاريخ. لذلك، نجد الشاعر يرفع راية الشعر طريقاً إلى التجاوز والتخطي:

لست إلا نهرًا يرفض ، يخبو ، يتوقد
غامرًا لؤلؤة الشعر الخفيهْ
لابسًا وسوسة الشمس ،
وإلا
حلمًا ـ
أنى حمى نبويه.[١٠]

الزمن استيقظ والنهارْ
يصرخ بالأغصان والجذورْ
يصرخ : جاء الشعرْ
جاءت سماوات ترابيهْ:
من غير هذا الدهرْ
خضراء إنسيةْ:

والأفق زنار من البخورْ
والأرض جنيّه.[١١]

هكذا يمتلك الشعر، بوساطة الثورة، قدرة سحرية تحويلية، فلا يعود للزمن هذا المظهر المخيف. الزمن نهر يهدر هدير الموت لكنه فى الوقت نفسه يغسل وجه الموت. إنه زمن أخضر، نهر يحيى يبعث الحياة فى الجذور والأغصان. ويصير الشعر سحراً فى زمن عجائبى، غرائبى، زمن الدهشة والتحول، زمن البعث والولادة.

لذلك، يطمح أدونيس فى مشروعه التحولى إلى إحداث التغيير على مستويات عديدة. فهو يطمح، أولاً، إلى تغيير الواقع السياسى:

لو أننى أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابه

سوّيت كل حجر سحابهْ
تمطر فوق الشام والفرات،[١٢]

ويطمح الشاعر إلى تحويل الماضى الأليم إلى مستقبل مشرق ومتلون:

رسمتُ ظل القمر الطالع فى طريقى
بلهفتى،
ربطت كل جرح
فى وجهه بثوبى العتيق.
...وسرت فى بحيرة الأغانى
نيلوفراً ، أغانى
ترشح من قرارة التاريخ، من سريرة المكان[١٣]

إن زمن التحولات لا ينقطع عن الماضى ولا يدمره تدميراً تاماً. لا يسقط الماضى سقوطاً تاماً بل يبقى معلقاً على جدران الذاكرة، مستفزاً الرؤيا الشعرية ـ بسلبياته وإيجابياته ـ وحافزاً على بناء مستقبل جديد يتوالد باستمرار. الماضى هو الدافع إلى البداية:

فلماذا سقط الماضى ولم يسقط ؟[١٤]

لذلك، نرى أن حركة الزمن دائرية فى شعر أدونيس، لكنها تتوجه دائماً صوب المستقبل:[١٥]

الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضى. أى أن الشاعر لا ينحصر فيما هو كائن، بل يتجاوزه إلى ما يكون[١٦]

فى قصيدة « هذا هو اسمى» يعلن أدونيس ثورته الماحية المحرقة:

ماحياً كل حكمة/
هذه نارى/
لم تبق آية ـ دمى الآية/
هذا بدئى[١٧]

وقد أسهبت خالدة سعيد فى الحديث عن هذه القصيدة، فى كتابها (حركية الإبداع).(١٨)

ونلاحظ فى قصيدة «هذا هو اسمى» أنّ الثورة التحولية عند أدونيس ترتدى طابعاً نبوئياً. فهى ثورة فجائية تفجر الواقع كما ينفجر اللغم - فجأة - ، أو كما ينبجس النبع فى صحراء قاحلة:

يخرج الشجر العاشق غصنٌ يهزنى انبجس
الماء انتهى زمن الناس القديم ابتدأت وجهى
مدارات وفى الضوء ثورة.(١٩)

التحول، هنا، نبوئى. يذكرنا ذلك برموز الطوفان، النار، الماء، الغصن، مثل طوفان نوح، نار إبراهيم، ماء إسماعيل، عصا موسى.

حين يكون الحاضر المأساوى عصياً على التغيير لابد من تدخل ما ورائى أقوى من الطبيعة وأقوى من الواقع. فى آخر «هذا هو اسمى» يصرخ الشاعر:

لم يعد غير الجنون(٢٠)

ليس الجنون، هنا، لا عقلانياً؛ أى تدميرياً، بل هو جنون ينبع من العقل الذى يرفض الحاضر المؤلم المتمثل فى المفردات التالية: أسمال - مقبرة العالم - الوقت الحزين - عكازة السلاطين - حفرة انهدام - مقصلة - موت عربى - قاع طحلبى - نهر من دم - أمة مهزومة...

هو جنون التغيير والعبور إلى واقع أسمى وأرقى فى زمن يحمل سمات مغايرة للماضى والحاضر: التجاوز والتخطى (ماحياً كل حكمة)، الوعى والثورة (لتستيقظ شعوب اللهيب والرفض)، الحب (أنا العاشق الأول للنار)، الخصب (نحن حقل وحصاد)، الشوق (ملكنا جمرة الوقت والحنين)، الحلم (هزوا شجر الحلم)، الإبداع (شمسى ريشة تشرب المدى)، الحقيقة (وفى الضوء ثورة)، التيه (أسطع كالتيه)، الشعر (صوتى زمنى)، التحول (هكذا أحببت خيمة وجعلت الرمل فى أهدابها شجراً يمطر والصحراء غيمة).

ونلاحظ فى قصيدة «هذا هو اسمى» طغيان صيغة الأمر الدالة على التحول. وصيغة الأمر موجهة إلى الإنسان الذى يحيا فى الزمن الحاضر كى يستشرف المستقبل ويسهم فى صنع الآتى: لنبدأ - تقدموا - غطوا - هاتى - اتبعينى - ليكن - لتولد - استضيئى - هزوا - غيروا...

وللدلالة على حتمية التحول يستعمل أدونيس أدوات مساعدة مثل: النصل - المزامير - فأس - صخب - النورس - الرعد - النار - الطوفان - الحلم...

وهكذا ، نرى أن قصيدة «هذا هو اسمى» «تعيش فى مناخ الجنون أو النار، بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر، ثورة»(٢١)

ويبلغ أدونيس ذروة التحول فى قصيدة «مفرد بصيغة الجمع». وقد قام الأستاذ إلياس خورى بشرح هذه القصيدة محاولاً اكتشاف آلية التحولات.(٢٢)

و(مفرد بصيغة الجمع)(*) قصيدة تحولية مضموناً وشكلاً.

ففى بنية القصيدة الهندسية البحتة خروج على شكل القصيدة المعاصرة. كذلك تطرح «مفرد بصيغة الجمع» هم الشاعر الإبداعى فى زمن متحجر بحثاً عن زمن متجدد ومتغير.

ومن حيث اللغة، نجد عند أدونيس أفعالاً فى تصاريف مبتكرة(**) وغير مستعملة: أتسرول - أتشمل - تتهودج - يتطوح - يتمعدن - يتجنسن - تتنفط - أورس - يسمهر - أتدوّر - أتسلك - يتجامح...

تحمل هذه الأفعال فى بنيتها معنى التحول من حال إلى أخرى مغايرة للحال الأصلية. وفى (مفرد بصيغة الجمع) لا يستعين الشاعر بالرموز بوصفها أداة للتعبير، بل يتقمصها ويلبسها ليصل إلى ذروة التحول.

ونجد أننا أمام مستويين من مستويات التحول:

المستوى الأول: تحول محورى حيث يغير الشاعر نظام الأشياء فى داخلها، فينتزعها من الزمن الحاضر إلى زمن مستقبلى:

(أخلق فى اليوم يوماً آخر - يبتكر طريقاً - يعطى وقتاً لما يجيء قبل الوقت لما لا وقت له - أرجم الزمن بأحوالى - أصنع نبضى نسغاً لأبجديتى - أرتب أيامى بتخطيط آخر...).

المستوى الثانى: تحول من الداخل إلى الخارج حيث يخلع الشاعر نفسه على العالم متحداً به فيلبسه ليصبح هو نفسه مكان التحول وزمانه فى آن:

(أنا الحجر - أنا العالم مكتوباً - أنا المعنى - أشعر أنى الموت - أنا السماء - نحن الزمن - أنا النور - أنا الأشكال كلها - أنا الصارية - أنا المطر - أنا الماء - أنا الزرقة - أنا المناخ والتحول).

وهكذا، لا يقف أدونيس فى (مفرد بصيغة الجمع) موقف المراقب للحاضر أو الشارح له بل يأخذ دور الفاعل المغير، المحول، فيتدخل فى سيرورة الواقع من أجل الوصول به إلى مستوى الصيرورة.

ويتابع أدونيس مسيرة التحول فى مختلف نتاجه الشعرى. ولكن التجربة الشعرية تزداد تنوعاً وغنى فى ديوانه (أبجدية ثانية). وفى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» يزاوج أدونيس بين الماضى والحاضر فى جدلية ضدية، ونراه يعيش فى برزخ الحلم حيث تتزاوج الأزمنة كلها:

الزمن الوراء ووجهك الأمام وكل إياب ذهاب.[٢٣]

فى «أحلم وأطيع آية الشمس» تتجدد القصيدة شكلاً ومضموناً، فتنكسر رتابة الشكل، وتتلون الأشكال وتتنوع بحسب البنية المعنوية والعاطفية للقصيدة.

ونلاحظ، فى هذه القصيدة، احتشاد الصور التحولية بكثافة فاعلة ومؤثرة.

واللوحة التحولية، فى «أحلم وأطيع آية الشمس»، لوحة كبيرة تتضافر فيها مجموعة الصيغ المعبرة عن حالة معينة بشكل تفصيلى ومنمنم. لذا، نجد فى الصور الكثير من الجزئيات والمفاصل الفاعلة؛ ويتقمص الشاعر مرموزات متغيرة ومتحولة باستمرار من أجل خلق آفاق جديدة وأزمنة جديدة:

وأنا

يستولى القمر على طباعى

وقلبى يتخلخل فى جوفى، -

فترّى عطرك واغمسينى فيه، البسينى واعتقلى أوصالى

مرموزات والدنيا هاربة

والأشياء نبوءات خرساء.[٢٤]

ففى هذه اللوحة عدة رموز تحولية: القمر - عطرك - مرموزات - نبوءات، بالإضافة إلى أفعال دالة على التحول: يتخلخل - فترى - البسينى... فى «أحلم وأطيع آية الشمس» يستعين أدونيس، للتعبير عن مشروعه التحولى، بتقنيات عديدة. فهو يستعمل الصورة التحولية:

هانئة تتموج الحيرة فى أحواله.[٢٥]

هذه العبارة تزخر بالمفردات الدالة على التحول: تتموج - الحيرة - أحواله. وتكثر فى هذه القصيدة الأفعال التحولية، ويمكن تصنيفها إلى قسمين:

أ - أفعال دالة على تحول مرحلى بطئ يحتاج إلى مدة من الزمن مثل: تكرز - ينسج - يلقح - يتخلخل - يدجّن - يستقطر - يروض - يبخر - تتوالد - ينمو - أزواج...

ب - أفعال دالة على تحول سريع جذرى، مفاجئ. مثل: تتحول - تنقلب - تنطلق - تخرج - يشتعل - ينبجس - يتدفق - أبدل - تتأجج - ابتكرى...

كما يلجأ أدونيس، فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»، إلى إضافة الثابت إلى المتحول، أو المتحول إلى الثابت من أجل تأكيد الصيغة التحولية: قميص الهواء - قميص الوقت - هذيان الحكمة - نسغ المدينة - جناح المكان - هدير الحجر - ثلج التاريخ - كتان الفجر - قطن

المساء - غزل العقل - أرغن الغبار - أفران الذكرى - خمر الغفلة - مخطوطات اللاشعور - جسد التحول...

ونجد فى القصيدة ذكر وسائل كثيرة قادرة على تحويل مسار الأشياء والانتقال بها من زمن إلى آخر، مثل: الخطوات - الغبار - اللقاح - الدروب - الخيول - قارب - العتبة - النرد - البراق - عصا موسى - الفنار - الأراجيح - جناح - الجسر - القمح - الزئبق - إكسير.

وفى القصيدة بعض مظاهر التحول المعنوى مثل: اضطراب - انهيار - تأويل...

وكذلك بعض مظاهر التحول المادى فى الطبيعة حيث يتغير الشكل باستمرار ولا يبقى على حاله، مثل: أمواج - زغب - غيوم.

والمكان فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس» متغير باستمرار: الغيب - البحر - السماء - التاريخ - الجسد.

أما زمان التحول فهو، فى هذه القصيدة، زمن نادر لا يجئ دائماً، هو زمن متمايز بين الأزمنة، فهو زمن قصير يومض ثم يختفى بسرعة، مثل: المصادفة - الفجر - ليلة القدر - ليلة الغطاس.

وفى القصيدة أشياء ترمز إلى التحول الجذرى والفاعل، سواء فى الزمان أو المكان: النيل - زمزم - القمر.

ويستحضر أدونيس أسماء علم ممن كان لهم أثر فاعل فى مسيرة التاريخ: أخناتون - إيزيس - فيثاغورس - الحسين - شهر زاد - شجرة الدر - المتنبى... وهناك أسماء جنس ترمز إلى سيرورة التحول، مثل: النوتى - عرافين - فلكيين...

وهكذا يستمر أدونيس فى مسيرته الشعرية، معتمداً على رؤيا شعرية متجددة من أجل الكشف عن عالم بحاجة إلى الكشف. ويقود أدونيس ثورة التحول باسم الشعر وباسم التغيير من أجل مستقبل خصب ومضئ. وهذه الثورة التحولية ما هى إلا محاولة لقهر زمن الموت الذى لايزال يقهر الإنسان باستمرار:

اللحظات موج الوقت

وكل جسد شاطئ

الزمن ريح

تهب من جهة الموت.(٢٦)

إن معاناة الشاعر أمام زمن الموت دفعته إلى البحث عن زمن جديد لا تشيخ فيه الكائنات ولا تموت، حيث تلبس الأشياء ثوباً لا يبلى، وحيث تتوالى فصول الحب والنماء. هو زمن التحول، زمن الانفلات من ضربات الحزن الموجعة، حيث يصير الفرح سيد اللحظات المضيئة، ويصير الحب سلطان الزمان الذى لا يغيب(***).

هذا الهاجس التحولى الإبداعى دفع الشاعر أدونيس إلى تقمص النيل ومحاكاة الفصول:

حبال صوتى النيل ونبراتى الفصول(٢٧)

الهوامش:

١ - أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٢٨.

٢ - جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر»، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، ١٩٨١، ص ١٢٨ و ١٢٩.

ولمزيد من التفصيل حول الأسطورة فى شعر أدونيس راجع:

عبدالحميد جيدة، **الحداثة فى الشعر العربى المعاصر**، المجلد الثانى، دار الشمال، طرابلس - لبنان، ١٩٨٨.

ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث**، بيروت، ١٩٧٤.

٣ - أدونيس، **المسرح والمرايا، الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى، دار العودة، بيروت، ص ٤٠٨.

٤ - أدونيس، **المرجع السابق**، ص ٦٠١.

٥ - أدونيس، **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى، ص ٥١.

٦ - أدونيس، **المسرح والمرايا**، ص ٣٩٥.

٧ - أدونيس، **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**، ص ٥٠.

٨ - أدونيس، **وقت بين الرماد والورد، الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى، ص ٦٠٩.

٩ ـ أدونيس، **المسرح والمرايا**، ص ٥٧٢.
١٠ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٥٧٣.
١١ ـ أدونيس، **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**، ص ٩٤.
١٢ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٣٦.
١٣ ـ أدونيس، **المسرح والمرايا**، ص ٤٣٣.
١٤ ـ أدونيس، **وقت بين الرماد والورد**، ص ٥٩٦.
١٥ ـ جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر»، **فصول**، ص ١٢٨.
١٦ ـ أدونيس، مقابلة فى ملحق الأنوار، ١٨ شباط ١٩٦٨، العدد ٢٦٣٥.
١٧ ـ أدونيس، **وقت بين الرماد والورد**، ص ٦١٥.
١٨ ـ خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، راجع الصفحات ٨٧ ـ ١٢٠.
١٩ ـ أدونيس، **وقت بين الرماد والورد**، ص ٦٢٤.
٢٠ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص ٦٣١.
٢١ ـ خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص ٩٦.
٢٢ ـ إلياس خورى، **دراسات فى نقد الشعر**، دار ابن رشد، بيروت، راجع الصفحات ٧٠ ـ ١١٨.
(*) **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.
٢٣ ـ أدونيس، **أبجدية ثانية**، دار توبقال، ١٩٩٤، ص ١٢.
٢٤ ـ أدونيس، المصدر السابق، ص ٢١.
٢٥ ـ أدونيس، نفسه، ص ٢٢.
٢٦ ـ أدونيس، نفسه، ص ١٦.
٢٧ ـ أدونيس، نفسه، ص ٣٣.
(**) فعل «تمرحل» يشير إلى تغير المراحل الزمنية، وتحولات الجسد عبر تحولات الزمن. فعل «تلولب» يشير إلى مسيرة الزمن اللولبى. وعلى هذا المنوال ابتكر أدونيس أفعالاً تدل على حركة الزمن ليعبر عن لغة الحياة النابضة بروح التطور والتحول.
(***) إذا كان المكان ضيقاً والزمان هرماً، فإن زمان أدونيس ومكانه طليقان بلا حدود؛ ذلك أنه مسكون بهاجس وحيد: بداية أوسع مدى.

جدلية النور والظل
فى كتاب الحصار لأدونيس
(الكتابات النثرية)

جان طنوس

يمكننا أن نحدد النقطة المركزية فى الثقافة بعامة (الفلسفة والدين والآداب) من حيث علاقتها بالثنائيات الإنسانية الضاربة فى أعماق الكيان البشرى؛ ذلك أن الصلة بين العقل والغريزة، الشعور واللاشعور، النور والظل، الواجب والأهواء، الفرد والجماعة... ليست بأية حال صلة عارضة أو عابرة بقدر ما هى صلة ديالكتيكية تتمحور حولها المعرفة الإنسانية كما تبنى عليها التراتبية الاجتماعية.

ويتضح ذلك بجلاء فى الفلسفة اليونانية ممثلة فى أفلاطون الذى حاول أن يفصل الثنائيات الإنسانية ـ ولم لا نقول والوجودية ـ فصلا حادا متعسفا؛ بحيث لم يعد العقل يرتبط باللاشعور أو يستمدّ نسقه من الأهواء والعواطف إجمالا. فالفلسفة اليونانية تؤسس لتعارض حاد وحاسم بين العقل والرغبة فى محاولة لتغليب أحد قطبى ثنائية معينة، وهو هنا العقل، على الغرائز. ويكتمل الانفصال الأفلاطونى فى السياسة عندما تنفصل الطبقات الاجتماعية انفصالا مريعا حتى يتبوأ الفلاسفة الحكام المقام الأول، بينما يقبع العامة فى الحضيض. الفلسفة اليونانية، وهى النموذج الأول للاغتراب، تقيم جدلية مأساوية بين الأعلى والأسفل وعلى الثانى أن يخضع للأول دون أن يكون ثمة حوار بين القطبين المتعارضين. فالعقل، وهو هنا الأعلى، يسود الجسد أى الأدنى والحاكم (الأعلى) يسود العامة (وهى الأدنى وتتعادل مع الغرائز والأهواء الطائشة). وبالطبع، فإن العلاقة بين المرأة والرجل لا تشذ عن هذه الجدلية الصراعية. وينسحب الأمر نفسه على أرسطو عندما يتصور الله، على سبيل المثال، عقلا وحسب يعى ذاته؛ أى بوصفه قطباً أعلى فى الثنائية الإنسانية بقطع النظر عن القطب المضاد وهو العاطفة والعشق التى طالما مجدها الصوفيون والرومانسيون عامة ـ والألمان بنوع خاص ـ عندما قلبوا المعادلة وأقاموا جدلية جديدة بين الأعلى والأسفل، العقل والقلب عند الرومانسيين أو الواجب (ممثلا

فى الشريعة) والحب (ممثلا فى القلب) عند الصوفيين، وهكذا دواليك، إلى حد أن الثقافة يمكن أن تنعت بأنها علامة الاغتراب الكبير. فالثقافة هنا ـ وترتبط بها السياسة دون ريب ـ لا تسعى إلى تنمية الطبيعة أو ترقيتها بقدر ما تحاول ترويضها وإذلالها. ويسعنا أن نفهم استطرادا لماذا تنفر العامة من الثقافة باعتبارها من علائم الضياع والتخبط...

وقد يتساءل القارئ عن تلك الوشائج التى تربط هذه المقدمة الوجيزة بشعر أدونيس بعامة وبـ (كتاب الحصار) بخاصة. والحقيقة أن الشعر الأدونيسى ـ وهو نقيض الفلسفة التقليدية التى تفصل بين الثنائيات وكذلك الفلسفة السياسية السائدة ـ يحاول أن يوحد هذا الشتات فى أعماق الكيان الإنسانى، بل إنه يؤسس لنوع من الإبستمولوجيا المعرفية قائمة على جدلية تكاملية على نحو خاص. أما عناصر هذه الجدلية؛ أى ثنائياتها، فتتلخص ـ إن جاز لنا التلخيص ـ فى التركيز على السلب على أنه الطريق الملكية إلى الوجود. بعبارة أفصح، يلح الشعر الأدونيسى على الألم سبيلا فاعلا إلى كيمياء جديدة تتألف من الفرح والألم معا، ولكن بكيفية جديدة. والأمر نفسه ينطبق على العقل واللاشعور؛ إذ الأخير باب العجائب التى لا تحصى وجنة مجهولة تغرى بالريادة والاكتشاف.

تختلف علاقة المرأة ـ ومعها الطفولة ـ بالرجل؛ إذ الأولى هى الأكثر طبيعية فى عالم الرجال المغترب. أما فى علاقة السيد بالمسود، فإن أدونيس يقلب المعادلة، ويلح على سيادة المسود طريقا إلى مستقبل أكثر إنسانية وعدلا. وتدخل العلاقة بين الشرق والغرب فى هذا الإطار. أى أن أدونيس غيّر الصلة بين الأعلى والأسفل وهى الأكثر شيوعا، مادامت المجتمعات تتخبط فى الاغتراب؛ أى فى صراع مأساوى بين المتناقضات الإنسانية. ومن هذا الباب، يمكننا أن ندخل فى جدلية الظل والنور التى نجدها فى كتاب الحصار [1]، متجسدة فى الفواصل النثرية التى تتخلل بعض القصائد.

فى هذا الكتاب استوقفتنى هذه الفواصل التى لا تخلو أحيانا من مسحة شعرية تقول الكثير بلغتها الغامضة، لكن القريبة مع ذلك من الوضوح.

لا شك أن شعر أدونيس وحدة متكاملة. على أن هذه الكتابات تلقى ضوءاً على مجمل القصائد خصوصا أنها وردت فى تضاعيف ديوان شعرى فهى تستحق التأمل والدراسة لذاتها أولا ثم لارتباطها بالقصائد جميعا. إنها منطقة الظل إن جاز التعبير، تتوسط بين الظلام والنور الساطع، بين الحدس المباشر والعقل المحلل، فضلا عن كونها طريقة للمعرفة وتأويل العالم. فحرّىّ بالباحث، إذن، أن يرتاد مجاهلها وصولا إلى نفاذ أعمق لهذه الظاهرة المحيرة التى تدعى أدونيس، وهى من أهم وأكبر الظاهرات الشعرية عند العرب.

رمزية الظل

إن أول ما يفاجئنا فى هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة ـ النور الشاحب ـ فى مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء وما يرتبط به كالمصباح الغازى وأنوار القذائف الجهنمية. لكن، ما سر هذا التناقض الذى يقيمه الشاعر بين النور والظلام، بين الظل والضوء الساطع؟ هنا، نستعين بعلم تحليل الرموز الذى يؤول ظاهريات الطبيعة بما يتفق مع المضامين التى يعطيها اللاشعور على اعتبار أن الإنسان كائن رمزى، شئنا أم أبينا، وتتضح رموزه لا فى الثقافة وحسب بل فى لغة الحياة اليومية التى يستعملها. النور، هنا، يرمز إلى العقل الواعى، والمعرفة التى يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتذالاً؛ لأنها وليدة العموميات؛ أى أنها لا معرفة فى حين أن المعرفة الحقيقية تنبجس من اللاشعور (أى الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة فى آن.

يقول أدونيس:

> كنت مع قلة، مأخوذا بالهبوط، على العكس، فى الظل، فى هذا الليل الشفاف الذى يتعانق فيه الوضوح والغموض ويتحركان فى موجة واحدة (ص ٤١).

فإذا تساءلنا عن أى ليل يتحدث الشاعر اتضح لنا أنه لايقصد الليل الطبيعى، وهو ظاهرة من ظاهرات الطبيعة. إنه ليل الشاعر بل ليل الإنسان نفسه. على أن الأفكار الليلية، إن جاز التعبير، هى أفكار تنبع من اللاشعور؛ لأن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعورى الذى يكتشفه الشاعر باكتشاف ذبذباته أو إشاراته المعرفية. فأدونيس هنا يعود إلى هذا الليل الغريب، إلى الظل، وهو لذلك

يستخدم كلمة الهبوط التى توحى، لغويا ورمزيا، بعملية ارتياد الأعماق المجهولة. ومع ذلك، فهذا الليل ليس مغلقا تماما أو مفتوحا كليا، إنه شفاف يمتزج فيه الوضوح بالغموض ـ كأنه يصد ويبدى على طريقة امرئ القيس فالغموض يغرى بالكشف، والوضوح يقود إلى الغموض. ولاعجب، إذن، أن يشبه هذا الليل المعرفى بالأنوثة التى إن استهلكت أمست مبتذلة وإن استغلقت أصبحت ألغازا. هى الأنوثة التى تغرى، تلك التى تصد وتبدى كما سبقت الإشارة. ولذلك، يمكن القول إن ليل اللاشعور وقد اقترب إلى حالة الغسق أو السحر المعرفية يحض الشاعر على الاكتشاف أو على تأويل العالم تأويلا ينطلق من معطيات هذا اللاشعور بالذات.

أفلاطون وعالم النور

بيد أن الدخول فى ليل الحقائق هذا لايمت بأدنى صلة إلى العالم النهارى متمثلا فى العقل الواعى الذى يتعادل عند الشاعر مع الوهم. يقول: «إن ما نسميه الحق ليس إلا وهما استنفدناه» (ص ٤٢). فالحق أو الحقيقة هى أقرب إلى الوهم؛ لأنها تنفى عملية المعرفة التى لا تتحقق إلا بارتباطها بالمجهول أو المخبأ والمعتم. بل إن الحالة الطبيعية للمعرفة «هى الظل، والنور حالته العابرة» (ص ٤٢). ذلك أن الأسرار وبمعنى أعمق الحقائق تقبع فى الظلام؛ لذلك تدعونا إلى اكتشافها، وكما يقول الشاعر: «إذ لو تحول العالم كله إلى نور أو إلى نور كهربائى لفقد العالم أسراره، ولفقد جماله وجاذبيته» (ص٤٢). فالأسرار الأدونيسية، وكثيرا ما أسئ فهمها، هى الحقائق نصف المعتمة ونصف المشرقة، تماما كالسعادة الأدونيسية مزيج من الألم والفرح؛ أى تلك المنطقة الوسطى التى تجمع المتناقضات، ويطيب لنا أن ندعوها بالحالة الغسقية فى الإنسان. طبيعى لذلك أن ينحاز الشاعر إلى الظل وأكثر من طبيعى أن يعشق الشمعة التى هى الضوء سيالا. صحيح أنها تضئ كما يقول الشاعر، ولكن «لا لكى تعمم النهار، بل لكى تجعل الليل أكثر كثافة وأكثر حضورا» (ص ٥١). فالشمعة، وهى رمز للشاعر نفسه، تكثف الليل ـ المجهول ـ اللاشعور بهدف جعله أكثر حضورا؛ أى أكثر إغراء بالاكتشاف والتأويل.

من هنا، يرفض الشاعر الحقيقة الأفلاطونية وقد استمرت فاعلة عبر قرون عديدة، وبلغت ذروتها فى فلسفة ديكارت الذى يفصل بين الفكر والوجود، الروح والجسد. إن الاختيار المعرفى الأول ـ كما يقول الشاعر ـ يتمثل عند أفلاطون فى الكهف أو «الرحم المعرفية الأولى» خالقة الحقائق. لقد أخرج أفلاطون الحقيقة من ليل العالم إلى نهاره، من الظل إلى النور الساطع، من الوهم إلى الحق. ذلك أن أفلاطون يفصل فصلا حادا بين العقل والشعر، المادة والروح، العقل واللاعقل؛ بين عالم الظلال وعالم المثل كما فى المصطلح الشائع. «لكن هل خرجنا حقا؟» يتساءل الشاعر ويضيف:

> وقد يكون أفلاطون أول من أخطأ، وأسس للخطأ، فى ما يفصل بين الظل والنور، الوهم والحقيقة، وفى ما يسوغ أن نسمىّ هذا الشئ وهما، وذلك الشئ حقيقة، وفى ما يعطينا حق التوكيد: أين تبدأ حدود والوهم أين تبدأ حدود الحقيقة، وكيف، ومتى
>
> (ص ٤٠ ـ ٤١).

هذه الأسئلة المصيرية التى لا يجيب عنها الشاعر تدعونا إلى تفكير عميق. فهذه المتناقضات؛ الظل والنور، أى اللاشعور والشعور ثم الوهم والحقيقة أى الشعر (الخيال أيضا) والعقل، ينبغى أن تتحاور لا أن تتصارع وإلا انتفت المعرفة الحقيقية. وأدونيس يشير إلى أن الوهم حقيقة ـ وقد يكون فى نظرنا حالة من حالات الحقيقة ـ والظل نور آخر، مما يشير إلى قلب المعادلة أو المنهجية المذكورة أو على الأقل إلى توطيد صلة خفية بين هذه المتناقضات المتصارعة. أما لماذا اختار الشاعر أفلاطون نموذجا معارضا لمنهجيته المعرفية، فيعود ذلك إلى أن النموذج الأفلاطونى وليد الاغتراب المجتمعى فى الميادين السياسية والثقافية والدينية كافة... إنه نموذج من الطراز الأول لاغتراب الفكر، سواء أتسلل إلى الحضارة العربية أم عبّرت عنه حضارات أخرى بأشكال مختلفة. وكيف لا يصير أفلاطون نموذجا للاغتراب أو للخطأ، كما يقول أدونيس، وهو الذى نفى الشعر (أى العاطفة والخيال) وفصل بين المتناقضات حتى شوّه الفكر والإنسان، ثم أفسد المجتمع وهو الإنسان الأكبر.

اللاشعور والموت

غير أن هذا الليل اللاشعورى يرتبط فى علاقة عضوية بالألم والموت. فالشاعر المفجوع بسلطة القتل والإرهاب يتألم، بيد أن هذا الألم يمده بنسغ المعرفة وبدم القصيدة الخالقة. يقول:

وللشمعة سرير، لكن لاوسادة لها ولاتنام ...
ربما لمزيد من الغوص فى موج الليل. ربما
لمزيد من الالتصاق بغور ذلك الليل الآخر:
الموت. ربما لتعميق التأمل فى ذلك العالم
الخارجى الذى يلتهب.

(٥١ - ٥٢)

فالليل اللاشعورى يقظ لا ينام كالشمعة. ثم إن الدخول إلى الأعماق لاينفصل عن الموت الذى يحمله العالم الخارجى. بتعبير آخر، إن العالم الداخلى وسيلة لتعميق المعرفة بالعالم الخارجى المتوج بسلطة الشر والقمع والقتل. وإذا كان أغلب الناس يفرون على العكس من العالم الداخلى إلى نقيضه، فأدونيس يأبى إلا استبطان الذات ومعايشة الألم ثم البحث عن جذور الاغتراب. لذلك، تصبح معرفة النفس معرفة للعالم؛ لأن الصلة وطيدة بين العالمين الداخلى والخارجى، بين العالم الأكبر والعالم الأصغر، بين الذات والكون. ولاعجب فمن عرف نفسه عرف ربه ، على معنى أنه عرف الحقيقة وحقيقة العالم هى الموت. وفى قصيدة «الوقت» من (كتاب الحصار) يقول أدونيس: «ويكون الموت خبز الشعراء»؛ إذ لابد من الارتطام بالفجيعة للتخلص منها، على عكس ما يؤمن الرواقيون، وكثيرا ما يهاجمهم الشاعر فى أغلب دواوينه.

زمن الجنس... والمتناقضات

لذلك، يتحول الزمن - وأدونيس شاعر الزمن بامتياز - إلى زمن ليلى استبطانى يغوص فيه الشاعر أو يهبط كما يحب أن يقول إلى أعمق الأعماق، إلى الظل حيث تنام الحقائق منتظرة عريسها الشاعر كى يوقظها. يقول:

هكذا يصبح الزمن كله جزءا من الليل، وفى
معاشرته، نرى إلى الشهوة تقطر من أطرافه،
ونرى إلى ساقيه كيف تنفتحان وتنطبقان فى
حركة لا يزيدها ضيق الملجأ إلا حيوية ورحابة.

(ص ٥٣)

الزمن المعرفى، إذن، هو زمن جنسى عند الشاعر، ويتمثل ذلك فى الإشارات الجنسية المتمثلة فى الشهوة المتقطرة وفى حركة الساقين التى تحيل إلى العملية الجنسية.

وفى الحقيقة إن أدونيس كثيرا ما يمزج المعرفة بالجنس والمدينة بالمرأة واللغة بالأنوثة مما يوحى إما بخصوبة نفسية أو بتعويض نفسى جنسى لنرجسية الشاعر الشديدة وتهويمه فى عالم الخيال الأجمل أو للاثنين معا. ومع ذلك، فهذا الزمن المعرفى - الجنسى هو زمن عجيب صوفى، إن جاز التعبير، من حيث إن الصوفية تؤسس لوحدة المتناقضات: البشرى والإلهى، الداخل والخارج، الطبيعة والإنسان. يقول:

فتشتعل منارات من طبيعة عجيبة، تكشف لنا
عن علاقات من التآلف تجمع بين المتناقضات،
وتوحّد بين أشخاص لا يلتقون أبدا فى أى
مكان ولأى سبب. (ص٥٣)

ذلك أن المتناقضات لا تجتمع فى النور الساطع أو العقل الذى يؤمن بمبدأ الهوية وقانون عدم التناقض. ومع ذلك، فإن عالم اللاشعور يتصف بمنطق خاص يتأسس على جمع المتناقضات. فالآخر المرفوض فى العقل قد يستوطن اللاوعى كما هو معروف نفسيا، ثم إن العالم الليلى اللاشعورى يوحد بين أشخاص وأمكنة لا تلتقى كما يحدث فى المنام. هذا لا يعنى فى نظرنا أن مبدأ الهوية فى العقل الواعى خاطئ تماما، لكن الهوية فى اللاشعور لا تضبط فى حدود معينة. إنها بلا آفاق، ولذلك قد يعيش فى الأعماق، المكان البعيد أو الزمن الماضى وحتى المستقبل أو شخصيات قضت أو أخرى لم تخلق بعد. ألم يكن ابن عربى يسامر الموتى على معنى أنه يتحرى عن حقائقهم؟ فليس عجيبا أن يثوى فى ذات الشاعر مهيار وتيمور والمتنبى والحسين، فما يراه النور بعيدا هو فى الحقيقة أقرب إلينا من حبل الوريد، وهذا ما يؤكده علم تحليل الرموز بكل جلاء.

أمثلة شعرية

ليل المعنى، إذن، أو بتعبير أكثر دقة سحر المعنى، أو كما يقول السياب: «عيناك (وهنا بمعنى الحقيقة) غابتا نخيل ساعة السحر.. » يحسّه الشاعر مجموعة من المتناقضات، ولذلك يقدم للقارئ بعض الأمثلة الشعرية التى تتناقض فى الشكل لكنها تتوافق فى مرماها الأخير. فالعزلة مثلا تستدعى المشاركة (وهى عند أدونيس مشاركة خيالية مع أصدقائه الشعراء أو مع أنوثة هى بنت الوهم أى الصبْوة

النرجسية)، حتى لكأن المشاركة عديلة العزلة الحقيقية؛ لأنها لاتحرض على الشوق، أما العزلة الشعرية فترتبط بالمشاركة مع الآخرين، تأسيسا على جدلية القريب المستنفد والبعيد الزاخر بالإمكانات. يقول:

كنت أنام وحيدا،

خوفا من أن تهجرني الوحدة.

(ص ٥٩)

من ذلك إيمانه بجدلية الموت ـ القريب من المعرفة والحب البعيد عنها؛ إذ الموت حالة نفسية وليست حقيقة بيولوجية، أما الحب فلأنه التصاق جسدى يتحول إلى حب بعيد على معنى الهوة التى تمنع الاتحاد بين الحبيبين، تطبيقا لقول جبران عن هيكل الحب الذى يمثل فيه الحبيبان العواميد المتباعدة لكن المتعاشقة.

الموت قريب

لأنه فكرة لا جسد،

والحب بعيد

لأنه جسد لا فكرة .

(ص ٥٩)

ومن متناقضاته المتصالحة اعتباره الحلم لاينتهى ولايستقر، مع ما فى ذلك من مشقة. على أن عظمة الحلم تكمن فى لانهائيته، فى حركته لا فى سكونه؛ فهو محرض الحياة وطبيعى أن لا ينتهى وإلا انتهت الحياة:

الحلم شاطئ

لسفينة لاترسى،

ومع ذلك أنتمى إلى الحلم.

(ص٦٠)

ويماثل ما سبق، تأويله تجربة السعادة التى تشبه الطريق، فهى عبور لا مستقر ثابت، ولذلك لا تنتهى، والسعادة لذلك لا تستنفد؛ أى تتجدد دائما وإلا انتهت بالملل، فالشاعر يؤكد الحركية والتحولية لا الثباتية فى الوضع البشرى:

الطريق رمز السعادة

ذلك أنها عبور دائم.

(ص ٦٠)

وأخيرا، يقول عن الموت أيضا إن إله وشيطان معا؛ أى مزيج من خير وشر، تدمير وبناء كالربة كالى الهندية، كالطبيعة، كالإنسان. ولذلك، لايحبه أحد. الموت ثنائية إله وشيطان، لكنه يفضى إلى حالة جديدة طالما مجدها الشاعر بحرارة فى دواوينه، بخاصة فى (المسرح والمرايا). على أنه تجدر الملاحظة أن هذه المتناقضات والصور الشعرية أقرب فى رأينا إلى العقلانية؛ أى إلى عالم النور منها إلى عالم الظل أو اللاشعور، فكأنها توحى بأنها مدروسة سلفا على الرغم من براعتها الفائقة.

التأويل اللاشعورى

من هنا، يزوده الليل بتأويل ما يعانيه من مظاهر الوجود، ولما كان الشاعر يقبع فى الملجأ، نراه «يشعرن» أى يؤول وجوه الناس تأويلا شعريا يصطبغ بصور نابعة من عملية الكشف والارتياد. فهذا الوجه مثلا «بحيرة راكدة ليس فيها أى تلويحة لأى شراع» (ص ٥٠)، بمعنى أنه لا يخلو من الحياة، بيد أن الإمكانات فيه متجمدة والآمال لا تتحرك. وهذا وجه آخر «يبدو فى الظل كوجه خروف يقاد إلى الذبح» (ص ٥٠)، مصورا علامات الخوف والعجز وسط جحيم القذائف. وهكذا، فإن العودة إلى الذات وارتياد الظل اللاشعورى يسعف الشاعر فى كشف المجاهيل وتأويل الحقائق التى تبدو ثابتة فى نظر البعض، وإذا هى دعوة مفتوحة لتأويل ألف معنى ومعنى تتبطنها هذه الحقائق، ولا عجب إذا سمى الشعرعلم الباطن، فهو فى الحق يغوص عميقا وراء مظاهر الوجود. وما الصور التى يقال إنها سوريالية إلاوليدة هذا الغوص الذاتى فى النفس البشرية. فالصورة الشعرية باختصار نتاج اللاوعى أو منطقة وسطى بين الوعى واللاوعى، أما الصورة التى تستمد مقوماتها من العقل الواعى فلا يلجأ إليها إلا الشعراء غير الموهوبين أو أصحاب الصنعة، وهى أردأ أنواع الصور الشعرية؛ لأنها لا تعبر عن كشف أو رمز يشير إلى أسرار الحياة.

امتلاك النفس والجسد أو القفز إلى حالة أرقى

يقترب الشاعر، إذن، من منطقة الظل ـ منطقة الشعر ويدخل ـ كما يقول ـ فى الهاوية. وكما أن لوثر [illegible] الخطيئة (وهى موت النفس) بوصفها سبيلاً صالحاً يؤدى إلى الله، هكذا يمجد أدونيس الموت ـ الألم طريقا إلى

امتلاك النفس والإحساس بالنشوة الكبرى. فالشمعة «تضىء القلب، وتجعل الجوارح كلها تتوهج بنور آخر هو نور الرغبة فى أن تعرف ذاتك وأن تمتلكها - وحدها ولا شئ إلاها» (ص ٥٧). ذلك أن معايشة الليل تقود عفوا إلى النهار، إلى النور، وإن يكن من نوع خاص. إنه نور المعرفة القصوى والسعادة الكبرى. يقول: «هذه العتمة إضاءة سرية تقتلعك حتى من ظلك، وتلقى بك فى بؤرة من التفجر النورانى» (ص ٥٧). أما محصلة ذلك كله، فحالة ممتعة لذيذة من الانتظار أو الترقب، كأنما ثمة فكرة ستأتى لا من الماضى بل من المستقبل. كأنما ستولد حالة ما، أو شخصية ما جديدة. إنها اللوامع أو البوارق كما يسميها الصوفيون، وهى نوع من المعرفة الحدسية عظيمة الجبروت، راسخة، ثرة المعانى والمدلولات:

تشعر أنك دائما فى حالة انتظار، تترقب حدثا ما، لا فى الخارج هذه المرة بل فى داخلك، فى أحشائك.

(ص ٥٧)

لاعجب أن يشعر بعض الشعراء بولادة النفس، الأم التى تنجب الأفكار والمشاعر تلك التى تنكح نفسها بنفسها، كما فى عبارة ابن عربى المشهورة فتكون هى بعلها وعروسها؛ أى ذات المعرفة وموضوعها فى آن. هنا، تتراقق مع النفس المنجبة أفكار عن شئ ما خارق سيحدث، كولادة بطل وما شاكل. وطبيعى لذلك أن تتوافق المتناقضات، وهى فكرة أثيرة عند أدونيس:

تشعر أنك فى حالة يمكن أن يقال عنها إنها حالة الغيم: لاتعرف هل أنت داخل فى المطر، أم فى الصحو. ولايعود الظلام ظلاما: يصبح ترقبا على عتبة نور باطن يكاد أن يظهر. بل يصبح الكلام على ضوء الظلمة ممكنا، كما هى الحال فى إمكان الكلام على ظلمة الضوء.

(ص ٥٧).

فعندما يتوافق المطر والغيم؛ أى عندما تتصالح المتناقضات، يترقى الكائن البشرى بقفزة نوعية ويبلغ أعلى درجات الحكمة والشاعرية. ولعل أندريه بريتون أشار إلى هذه الحالة الغريبة عندما قال:

ثمة نقطة ما يبلغها الوعى يبطل من خلالها الإحساس بالتعارض بين الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضى والمستقبل، الرفيع والوضيع، بين مايعبر عنه وما يستعصى على التعبير.

بيد أن امتلاك النفس فى أقصى طاقاتها يعنى أيضا امتلاك الجسد بصورة فريدة متفردة، حتى ليغدو الفكر جسدا يفكر، على معنى أن الحقيقة تصبح معيشة وملموسة، كما أشار الصوفيون فى عبارة بليغة متحدثين عن العبد الذى يمسى عين الله وسمعه ويده التى يبطش بها. يقول أدونيس:

لكن الجسد هو الذى يفكر، وليست الروح إلا هذا التعضى الحركى الذى نسميه الجسد «...» ونكتشف أن ما سميناه الجنون قد لا يكون إلا نشوة الكيان: نشوة الجسد - الروح.

(ص ٦١)

وإذا كان ديكارت يجعل الفكر أساس الوجود مسترجعا بذلك الأفكار الإغريقية القديمة التى تنصب العقل مستبدا على الجسد والعاطفة والخيال، أى موسعة الهوة بين المتناقضات، فإن أدونيس يقلب الآية ويجعل اللافكر أساس الوجود، إن جاز التعبير. لذلك يستعيد الجسد أهميته ويتوحد مع الروح؛ ذلك أن اللاشعور يعبر عن أعمق مناطق الحقيقة فلا تتعارض مع الجسد أو تقمعه. إن مرونة الجسد وقابلياته لاستقبال صور الحقيقة مسألة مشهورة فى التصوف إجمالا وفى علم تحليل الرموز، على أن تستلزم دراسة خاصة.

*

ثنائية الشرق والغرب

لقد قلب أدونيس المعادلات، فأكد أهمية الوهم وجدارة الظل فى اكتشاف المعرفة، وها هو يتابع هذه المنهجية عينها فيقلب المعادلة بين الشرق والغرب. وقد ظن كثيرون أن الغرب هو الأعلى والشرق هو الأسفل. يكرر أدونيس، فى هذه الفواصل النثرية، أن الشرق أعطى جرثومة الحضارة - جرثومة الظل إلى الغرب اليونانى، ويذكر أسماء عديدة فى هذا المجال، وكلها ترتبط بشكل أو بآخر بطاقة النور الظليلة مثل

إليكترا، وهي نسيبة أطلس وبروميثوس الشهير، ثم قدموس حامل الأبجدية وطاليس الرمز الأول للتفاعل بين الحساسية الفينيقية ـ الفرعونية والحساسية الإغريقية كما ورد في الكتاب. على أن أدونيس يطيب له أن يصور الغرب دائما بوصفه موطناً للتقنية والاستعمار، وليس هذا التصوير خاطئا لكنه أصغر من أن يشمل الحقيقة كلها. فالشرق والغرب يتلاقيان في مواضع عديدة، ومع ذلك نرى أدونيس يقارن بعمق بينهما فيؤكد تفوق الحساسية الشرقية في مقابل الحساسية الغربية المفعمة بالشرور والمخازي. فليس التقدم الزمني هو المعيار بين الماضي الشرقي والحاضر الغربي بقدر ما هو الارتباط بطاقة الظل، بنور الشمعة أو أعماق الكائن البشري. فالتعارض بين الشرق والغرب مزمن، يعود ربما إلى نظرة الغرب إلى الشرق. ألم يحتقر اليونان (وهم الأعلى في نظرهم) البرابرة (الأسفل)؟ كأنما التعارض بين الشرق والغرب يرتبط بالتعارض بين الظل والنور الساطع، بين اللاشعور والعقل الواعي الذي يتسلح بالتقنية فيغدو أعمى، موتورا، لايرى إلا بعدا سطحيا واحدا من أبعاد الإنسان والحضارة.

وتتصل بثنائية الشرق والغرب ثنائية التاريخ الإسرائيلي والتاريخ الكنعاني. فالأول يدعي أنه كلم الله مباشرة وأنه شعب الله المختار، لكنه كما يقول أدونيس «يبدو كأنه يخلق تاريخه بدءا من قتل الإنسان والهبوط في هاوية بلا نهاية من جحيم الأشلاء والدماء» (ص ٤٦)؛ فالتاريخ الإسرائيلي يؤكد المتناقضات فيفصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والله الذي يدعي معرفته. أما التاريخ الكنعاني فعلى النقيض يؤسس للمصالحة «فيرقى بالإنسان والعالم ويفتح أمامهما آفاقا لتقدم بلا نهاية»، كما يقول.

ثنائية الأسود والسيادة

أما جدلية الأسود ـ المستعبد فقد انقلبت عند أدونيس إلى جدلية الأسود ـ السيد. هنا الأسفل، في نظر أصحاب السلطة، تحول إلى الأعلى تماما ككل شئ مهمل وهامشي في الحياة. حتى يجوز القول إن الأسود هو لاشعور السلطة، كما الريف أيضا حيال المدينة، وكما بلاد المستعمرات حيال المراكز الاستعمارية. إن الظل مفتاح المعرفة ومعراج الرقي، لذلك يتمسك أدونيس بالمرفوض والمرذول والمطرود في أعماق اللاشعور. هناك القدرات العجائبية والكنوز التي لا تقدر بثمن. يقول مؤكدا هذا المساق: «للسواد تاريخ، وهو تاريخ شامل، لا العالم وحده، بل الذات أيضا، لا الطبيعة وحدها، بل ماوراءها كذلك» (ص ١٠٧). فالسواد أساس كل شئ، الذات والطبيعة والعالم. وبعد، ألا يرمز السواد إلى مجاهيل اللاشعور؟ أليس ما نفصله عن ذواتنا هو عند التحقيق أعمق ما فينا؟

الشاعر ابن السواد، فهو بشرة المرأة التي يحب وهو نبع التاريخ الغزير الذي يتدفق منه ماء أسود خصيب متمثلا في الفقراء والمقهورين. ليس هذا فحسب بل إن السواد ـ كما يفسره الشاعر لغويا ـ هو جوهر الشخصي وهو شجرة النخل التي تعطي القرية والمدينة والأرض حين تبرز في أجمل ثيابها: السود. ويمضي الشاعر مستطردا إلى سواد الجنوب حيث مأساة عاشوراء أو عجيبة الموت ـ الحياة عندما لايمكن التمييز بينهما. وأخيرا، يصطبغ المكان برمزية السواد، وها هو الملجأ مظلم لكنه امرأة تنهض في السواد. يقول: «الملجأ.../ امرأة تنهض في السواد (ولايمكن فصل المرأة عن السواد، فهي سوداء حتى في بياضها) تنهض بثديين أصغر من رمانتين .. تنهض في سوادها الغيمي وتصرخ: الموت أفضل... الموت أجمل...». إن تأنيث المكان، سواء اتصل بالعمران أو بالطبيعة في شقيها السماوي والأرضي، هو صفة متكررة في شعر أدونيس، وتحتاج إلى دراسة خاصة. على أن هذا التأنيث ـ الذي يترافق مع إضفاء صفات الأمومة كالحماية ـ قد يعبّر عن تعويض نفسي لشاعر نرجسي لايستأنس إلا بنفسه... وبرفقائه الشعراء المقهورين والمعذبين. إن موضوعة المرأة ـ الجنس والمرأة ـ الموت من أهم مفاتيح أدونيس المهووس بالحب والموت في سبيل فتح أقنية ومجارٍ بين مناطق الأعلى والأسفل، العقل واللاشعور، الذات والكون. ومع ذلك، فهذه الموضوعة وإن اصطبغت بصبغة الهوس الجنسي «خيّل إلى أن الملجأ قميص، وأن صوت هذه المرأة زر سقط من عروقه التي تجاور السرة» (ص ١١١)، فإنها تتيح للشاعر، من منظاره الخاص، أن يعود إلى ذاته فتتفتح طاقات اللاشعور... وينتصر الشاعر على العالم.

***

كيمياء التحول

لقد اخترت فى ما سبق فاصلين مهمين تحت عنوان «ضوء الشمعة» ثم «شهود السيد»، وأحسب أن الفواصل الأخرى لا تضارعهما أهمية فى الكشف والريادة؛ ذلك أن «فاصل من الغبار والورق» و«طوفى أيتها الكآبة» مجرد تنويعات ولا يحملان، فى رأيى، أهمية بحد ذاتهما.

وهنا، لابد من الإشارة إلى أن الشعر الأدونيسى يشابه، وبعمق شديد، رؤيا رامبو، نظرا وعملا، التى تؤكد انفصال النفس إلى قسمين منفصلين لكن يتمكن الشاعر الكبير من أن يطارد القسم الأغنى والمكبوت، فينصت إلى ما يرسله من إشارات وإيحاءات. وفى الوقت عينه ، تتصل هذه الرؤيا بأهم اكتشافات التحليل النفسى وعلم تحليل الرموز عامة التى تشير إلى انقسام النفس إلى منطقتين متعارضتين من حيث المبدأ، هما الشعور واللاشعور. على أن الظل الأدونيسى يتحدر بلا ريب من مناطق اللاشعور، بيد أنه يبدو فى الحقيقة يسكن منطقة وسطى لا هى لاشعورية بحتة أو شعورية صرف. إنها منطقة مزيج من كل شئ، ولعلها اتخذت هذه الصفة بفعل محاولات الشاعر العديدة عقلنة اللاعقل فيه، كما تبزغ البذور من الأحشاء المظلمة. وفى ظنى أن قصائد أدونيس يمكن أن تفهم فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط بل إلى خبرات الإنسانية فى المجال الثقافى التى تتمثل فى صراع المتناقضات وكيفية المصالحة بينهما. فما يريده أدونيس هو التخلص من الموت المعنوى الذى يرمز إليه بهذا الصراع. أما البعث الحقيقى الذى طالما مجّده الشعراء التموزيون فما هو، عند التحقيق، إلا عملية هذه المصالحة التى لم تعد هنا مصالحة سطحية أو «حضارية» كما شاع هذا المصطلح، لا أحد يعرف كيف، بل مصالحة لأعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشرى.

وأخيرا، فهذه الفواصل هى أشبه بسيرة حياة معرفية أو بيانات شعرية، إن جاز التعبير. إنها نوع من دليل يقودنا إلى طبيعة الإبستمولوجيا الأدونيسية التى تستلهم السيمياء والصوفية والسريالية... إنها فن تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب خالص، أو فن تحويل الأسفل إلى أعلى والموت إلى حياة. وفى هذا العظمة، كل العظمة، لشاعر رمى بصره بعيدا فى أعماق الكهوف المظلمة والمرعبة، فى آن.

الهامش

١ ـ كتاب الحصار، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

الصوت المتجول لأدونيس

بيير دينو *

«الشجرة»، «الغبار»، «الهواء»، هذه الكلمات وكلمات أخرى مثل «الجرح»، «الأطلال»، «الطريق»، «التجوال»، «الجنون»، قد نتصور أننا نعرفها، ولكن يكفى أن يأتى شاعر من بعيد، من لغة أخرى، من ثقافة مختلفة، حتى تتحدد معانى هذه الكلمات لدينا.

بصفة منتظمة، تضعنا تلك الأصوات الغريبة، القادمة من بعيد، موضع اتهام. إنها لضرورة أن يحدث ذلك لنا حتى نكسر كل أشكال الانغلاق التى نريد أن نجد فيها ملاذاً. يمكن لنا اليوم، أكثر من أى وقت آخر، هنا كما فى أى مكان آخر، أن نرضى عما نعتقده فى أنفسنا. نحن نترجم، نترجم أكثر فأكثر، ولكن الأعمال التى تشكل انقلاباً فعلياً تتطلب جيلاً على الأقل لقياس مدى ماتشكله من صدمة. هذه الترجمات تظل قليلة العدد، إنها ترجمات لأعمال مثل أعمال «أوكتافيو باز» فى الستينيات أو أعمال أدونيس، (أغانى مهيار الدمشقى)، على سبيل المثال، منذ أحدعشر عاماً.

آه يارماد الفعل

هل لحكايتى طفل فى الليل(١)

هذه الكلمات التى كنت أرددها، كلمات استعرتها من تلك الكتب، حيث تلوح باستمرار. وهذا يعنى ما هو أكثر من مجرد التكرار؛ فأنا أرى فى هذه الكلمات تأكيداً لمطلب ظل قوياً، مستمراً، لم يضعف فى أى وقت من الأوقات. والوفاء لذلك المطلب، مهما توالت السنوات أو التجارب (الحرب، المنفى)، يجعل كتابة أدونيس عملاً نموذجياً ـ أو قل ضرورياً ـ حتى من قبل (أغانى مهيار الدمشقى)؛ هذا العمل الكبير الذى ينطوى على القطيعة والانطلاق. «وجه متجول»، «صوت متجول»، هكذا يقدم أدونيس نفسه فى تجواله اللانهائى:

* ترجمة. منى سعفان، جامعة حلوان.

من يبنى العالم هو

من ينشط فى تجواله

هكذا يقول الشاعر.

كل هذه الأعمال، إذن، سوف تصبح أعمالاً تكرس للقطيعة والانطلاق.

يفضل أدونيس على صورة الأحجار - مهما كانت مبهرة بثباتها - تلك الأحجار التى هى رمز للكائن المتعالى فوق تناقضاتنا، الشجرة التى تحركها الرياح، والطائر فى حركته السابحة فى الفضاء، والريح «فى حركة دائمة/نحو المجهول»، وعلى السواحل التى هى حدود الأفق المتجدد دوماً. وإذا كانت القصيدة هى «جنة»، فإنها «جنة تتحول خالدة/ فى جغرافيا اللغة». يبدو التجوال، فقط، هو الخصب؛ مثله مثل خصوبة التساؤل: فهما، فحسب، لا يعرفان الراحة والإجابة. إنهما يمنعاننا أن نؤمن بأن لنا هوية أو وطنا، إنهما يجبراننا على أن نخرج من أنفسنا. مهيار يصطحب سيزيف، و «دائما» يقول لعوليس:

تظل فى أرض بلا ميعاد،

تظل فى أرض بلا معاد،

حتى ولو رجعت [...]

إنى أبحث عمن يعطى للأحجار شفاه الأطفال.

تطرح تيمة «المشى»، منذ مدة طويلة، صورة هذا الشعر الذى يعتبر أن المعنى لا يزال مجهولاً، هذا الشعر الذى يجب عليه أن يبدع طرقه الخاصة - ولكن، لأن الصورة أصبحت مبتذلة فإن أدونيس يعيد لها قوتها؛ فيتحدث إلى جانب «المشى» أو «السفر» أو «التجول» - عن «الخروج» والهجرة والمنفى. إنه يخصص لإسماعيل الذى طرده إبراهيم إحدى قصائده الأكثر درامية، ويمنح عنوان: «اللغة التى تنفينى» لقصيدة أخرى. «فى البدء، إذن، لم تكن «الكلمة»، ولكن كان «المنفى». إن الشاعر الذى ينتمى إلى المنظومة القرآنية ليجد نفسه مضطراً لأن يسلك «طريقاً معبداً سلفاً»؛ وهذا ليس الشكل الوحيد للمنفى؛ إذ إن هناك أشكالاً أخرى مثل:

الرقابة، الإبعاد، السجن وحتى الاغتيال. أدونيس يعيد الاعتبار لهؤلاء الشعراء؛ سواء فى نصوص نقدية أو فى قصائد (أهدى أدونيس مرثية للحلاج). إنهم الحالمون الوحيدون الذين يعترف بهم، هؤلاء المعلمون الخارجون عن القانون. وهكذا، فإن المنفى، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، إذا لم يتوقف عن أن يتحول إلى لغة، يصبح بمثابة الشرط نفسه للتحرر؛ ذلك التحرر الذى يطلق عليه أدونيس أسماء كالنار أو الجنون؛ يصبح هو مايغذى الرغبة أو القلب أو الرؤية.

أسمع الأصوات تغنى فى رمادى

أراها تمضى كأطفال بلادى

لا تستطيع السلطة الدينية أو السلطة السياسية أن تتغاضى عن هذا. إن (أغانى مهيار الدمشقى) هى أغانى «الرفض». «إن الرفض هو إنجيلى» فيما يؤكد مهيار. ونفهم من كثرة استخدام أدونيس هذه الكلمة «الرفض»، كم كان يلزمه من الشجاعة حتى «تولد» هذه الكلمة «على شفتيه حتى تولد أسئلته» الخاصة. هل نسينا أن الشعر «تجاوز»؟ أن الشاعر، إذا تحرر من نظام، لا يعلن عن بديل له، فهو النبى الذى يزرع؛ يكتفى بأن يزرع الشك فيما هو قائم. لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها فى قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى؛ بحيث كان لزاما عليه أن يلجأ إلى العنف فى مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد تحوطه الأطلال والبقايا؛ حيث الغبار كثيف والتراب خانق.

وفى محاولة التحرر والانتزاع من (أغانى مهيار الدمشقى) إلى (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) تتسع الرؤى وينجلى العنف. وأحياناً لا نسمع إلا صرخات تنادى الحريق أو الطوفان. هذا التحرر عرفناه نحن أيضاً، لكن حركته تحققت على مراحل، على مدى أجيال. لقد عايش أدونيس وأصدقاؤه فى مجلة «شعر»، فى أواسط هذا القرن، الضرورة الملحة للتحرر، والإحساس بالضرورة القصوى هذا هو ما نشارك أدونيس فيه عند قراءة (أغانى مهيار الدمشقى) .ونشعر بالدوار عند قراءة نصى «هذا هو اسمى»، «إسماعيل». فأدونيس هو التمرد بمعناه الحقيقى: «إن الحياة

تتفتح بقوة مع القصيدة». إلى حد أن الطليعة التى عرفناها خلال الأربعين عامًا الماضية تبدو لى بالمقارنة مجرد اضطراب سطحى وبلا جدوى.

ربما تصحو الأرض

لتصبح طفلا من جديد

أو تحلم بطفل

لكن الرفض ليس المنبع الوحيد؛ فـ «الجرح» أكثر عمقًا. هذا الجرح الذى كرس له أدونيس قصيدة من (الأغانى). الكلمة أو إحدى مترادفاتها تعود من صفحة إلى أخرى، وتوحى بما لا يقال. «الجرح»، تلك التجربة الأولى التى تتكرر باستمرار. إن أدونيس يرى أبعد من تلك المسافة بين اللغة والعالم؛ إذ يطرح تساؤلاً: هل نحن حقًا فى العالم؟ فهناك «هاوية» تنفتح بداخلنا وتمزقنا وتصهر كينونتنا، هى جرحنا. ولكننا، بوجه عام، ندّعى أننا نعالج ذلك الجرح: الأديان تساعد على هذا، وكذلك الشعر والحب فى محاولتهما إعادتنا إلى الفردوس المفقود. لاشئ من هذا يحدث مع أدونيس؛ لا نهاية للتجوال عنده، لا هدوء للجرح، هذا الجرح الذى يطرده من كل «مسكن»، ويمنعه عن أى توقف عن الكلام أو تراخٍ للعناق: «أنت الحب الآخر فى الحب». يحتفى أدونيس إذن بالجرح. إنه يعينه بما أن الغناء يأتى منه: «جرح هو حبى»، «اتجاه» هو جرحى (هذا هو اسمى)، «آه أنت ياجرح/ آه ياجحيم «يهدى».

واكتشف كيف يظل الشاعر طفلا

حتى إذا كان عمره من عمر الأفق

نعم، الجرح «طائر السفر»، الليل والنهار، المدّ والجزر، الحضور والغياب، الكلام والصمت، الحياة والموت، وأدونيس لا يفرق بين هذه الثنائيات. إنه يفضل الاستعارة حيث تتجاذب وتتقابل العناصر التى تبدو متناقضة، من وجهة النظر العقلية والنفعية، كما يستخدم الصور البلاغية التى تحقق تقاربًا بين الأضداد إلى حد التحدى، إلى الحد الأقصى، وهذا مايجعل النصوص أكثر حيوية، فتلك الصور البلاغية «تسكر» اللغة وتخلصها من «الخطيئة»، وتحيى القصيدة وتجعلها تسلك الدروب الممتدة، المتكسرة والمتكررة. وهذه الصور البلاغية تمثل جزءًا من الإيقاع الذى يتميز بحركة قصوى.

لا توجد هنا حدود أو علامات: كل ما كنا قد عرفناه، فى حيز ضيق، يعاد خلقه من جديد. يعطى أدونيس لكل الأشياء أسماء جديدة، ويخلق دلالات جديدة مضيئة. الجرح هو «قلم وكتاب»، النخيل جسد، جسد الشاعر، الشجرة هى أيضًا جسد، جسد القصيدة، «شجرة النزعة التنبؤية». وتتحول الحروف إلى فروع، ويتحول أدونيس إلى طائر «الفينيق»، يموت ويولد من جديد. «نار»، «حرارة»، «ضوء»، هذه الطاقة المدمرة والمبدعة فى آن، تجزّئ وتجمع، إنها «تزرع جذور الريح»، وهى السلاح، «الرمح» الذى يوجهه أدونيس إلى جدران القانون حتى يأتى بالحركة إلى حضارة تجمدت:

إلى النار، فى اللحظة الراكدة

من بذور السنين وتقدم الأطفال

حديث هذا الشعر ولكنه أيضًا قديم قدمًا سحيقًا. نستطيع أن نقارن أدونيس بهيراكليس، وقد حدد أدونيس نفسه علاقته بميراثه فى أعماله النقدية والنظرية، فهو يعيش القطيعة مع مفهوم يرى أن الماضى وحده ينطوى على النماذج الممكنة. لماذا، إذن، لا يصغى إلى النساك ـ خصوصا المتصوفة ـ الذين لم يثق بهم أبدًا الفكر الأرثوذكسى؟ لماذا رفض هذا الفكر الشعراء الذين لم يقلدوا أحدًا ولم يمتثلوا قط؟ أصدقائى، يقول أدونيس فى «زمن المدن». «أصدقائى الشعراء الجاهليون (أريد أن أقول شعراء البصيرة والجنون والتجوال والرغبة)». وكيف لا نتذكر أدونيس نفسه عند قراءة هذا المقطع من (مقدمة للشعر العربى) الذى يتحدث فيه عن النفّرى، شاعر القرن العاشر (كنت أستطيع أن أختار أبا نواس أو أبا تمام). يقول أدونيس: «هذا التدفق الذى يفيض بالكشف المفاجئ والتوترات المتناقضة، الموحدة فى آن». هذا النص الذى يبدو وكأنه ينساب على مسرح الأنا فى صور تتقارب وتتباعد خارج أى سببية كما لو كانت أحلامًا. هذه الكلمات التى تقول نفسها، تتهامس، تتحاور، تتعارض فى جنون جميل، أخاذ هى كلمات أدونيس نفسه. وقبل ذلك

بقليل، كان أدونيس قد امتدح النفّرى؛ لأنه قد حرر اللغة فيما يرى. فليس هناك عمل كبير بلا قطيعة، بلا تجديد للغة وللرؤية، بلا إقامة علاقات جديدة مع ماسبقها ولو بقرون. فمهيار وحيد وإخوته كثيرون.

الريح وأطفاله

هذه العلاقات الجديدة التى أقامها أدونيس مع من سبقوه لم يستطع إقامتها إلا من خلال الاقتراب أو قراءة الشعراء الفرنسيين. يقول أدونيس فى (مقدمة للشعر العربى) إنه لا يكتشف الحداثة العربية ابتداء من المنظومة الثقافية العربية، وقد اكتشف أبا نواس بعد قراءة الشاعر الفرنسى بودلير فيما يحكى فى (الصلاة والسيف)، وكذلك حاول فى العشرين من عمره، فك رموز (أزهار الشر) ديوان بودلير كلمة كلمة. أما الشاعر الفرنسى مالارميه فقد ساعده، من خلال قراءة أعماله، فى اكتشاف وفهم أبى تمام. كما أن أدونيس تأثر بالسيرياليين ورامبو الذى اعتقد دائما أنه قريب جداً من عالمه، ومن إرجاع الشعر إلى التجربة الصوفية. كان لزاماً، إذن، على هذا الشاعر من شعراء العربية الذى كان مهدداً بالاختناق أن يسافر للقاء الآخر، بما أن الآخر هو «الطريق إلى الأنا». إن ما يجعل أدونيس متفرداً هو اتساع تساؤلاته. ولا يوجد كاتب واحد يستطيع الاستغناء عن كشف لغته الأصلية عن طريق لغة أخرى. إننى أريد من هؤلاء الشعراء العرب الذين يتحدث عنهم أدونيس أن يسطعوا أمامنا. لقد ساعدنا أدونيس على أن ندرك أنفسنا بدرجة أكبر. إنه هذا الآخر، «طريق إلى الأنا» الذى يجب علينا أن ننتبه إليه يعترف أدونيس بأنه مدين لأشكال ما من شعرنا، ويحدد اختلافه عن تلك الأشكال فى رؤيته و«اقترابه من الإنسان والأشياء». إنه لا يقول أكثر من ذلك ولكنه بشعره، كما بفكره، يوضح كيف أننا لا نثق كثيراً فى «عين القلب» أو «الرؤية الإبداعية»، برغم حضور شاعرنا رامبو:

«القصيدة القادمة تلبس أهداب الأطفال» وإذا كان أدونيس قد استلهم الشاعر الغربى، فهو أيضاً يستبعده: «يجب عليه هو أيضاً أن يعتاد الكتابة على الرمال»، ويتعلم «كيف يحل ماليس له حل» و «كيف يشكر الريح». ولن يكون الحوار بين الشرق والغرب الذى يؤصله أدونيس مثمراً إلا إذا كان تبادلاً نقدياً. هل نشارك، بغير وجل، فى المرآة القائمة أمامنا؟ فكم استبدلنا الإنتاج بالإبداع، وصارت الأعمال سلعة. ولأن هيمنتنا كبيرة، فإننا نجازف بعدم رؤية الآخر. إننى ألخص بعض الصفحات الأخيرة من (الصلاة والسيف)، بكل ما فيها من تشاؤم، تشاؤم يضاف إلى الاشمئزاز الذى نشعر به منذ ١٩٧١ عند قراءة (قبر من أجل نيويورك). ولكن، كما استطاع أدونيس فى نهاية القصيدة أن يقول، رغم كل شئ، «الشعر هو زهرة الريح»، فقد استطاع أيضاً أن يقول فى (الصلاة والسيف) إن الشعر هو «سؤال المستقبل». يتخيل أدونيس، إذن، «قصيدة كاملة» تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية، وحتى أشكال أخرى من الفنون، وتحقق تلاقى العلم والحلم، والإجابة الوحيدة الممكنة على «القمع المزدوج للتقنية والدين». نحن بعيدون عن هذه القصيدة، طالما مازلنا متمسكين بمفاهيم الخصوصية والنقاء، تلك اليوتوبيا التى تصورها قصائد «زمن المدن». هذه القصائد الواسعة، متعددة الأصوات؛ حيث يتعايش الإيحاء والسرد، وتتكاثر الطرق، وتتداخل الأماكن والأزمنة وتضفى على التاريخ النبوة.

هذه هى قوة هذا الشعر الذى لا يتراجع ولا يهدر أى مكتسب، شعر هو، ضوء مطلق يمر مسرعاً بين الظلمات، شعر يجعلنا نشعر بالجوع والظمأ ويحملنا فى الفضاء، حيث لا يتوقف القلق، مثله مثل الانبهار لا يهدأ، وحيث يبزغ الغناء من أسئلتنا باستمرار. شعر لا يعترف بأية سلطة إلا سلطته هو، وإن كانت تلك لا ترضيه، فتظل القصيدة بلا حـــدود تغلقها، يغذيها اللامرئى. الذى لا يقال.

طفولتى لا تتوقف عن الميلاد

بين يدى النور

الذى أجهل اسمه إنه الشعر الوفى أبداً لما سوف يأتى.

إننى أكتب خطابات إلى الأشياء المجهولة

وأوقع بأسماء من بينها أرود ونينار.

الهوامش:

(١) نقدم ترجمة للنص الفرنسي إذ إن كاتب المقال بيير دينو لا يحدد في الغالب المرجع من أعمال أدونيس مما يجعل مهمة المترجم في الرجوع إلى نصوص الشاعر مهمة ربما تكون غير ممكنة.

(٢) يقول بيير دينو، فيما يختص باللغة العربية، لاأستطيع أن أقول شيئا، فأنا أرجع إلى ترجمات، ولكن لاحظت في ديوان «الصلاة والسيف» أن أدونيس يتحدث عن اللغة مستخدماً، بطريقة عفوية، كلمات رامبو؛ فيقول في القصيدة الأخيرة من الديوان: «إن اللغة العربية هي لغة إشعاع وانفجار».

أدونيس والخطاب الصوفى
البناء النصى

بلقاسم خالد*

١ـ النص الموازى

كشف تأويل أدونيس للخطاب الصوفى عن تشعب المكان النظرى الذى صدر عنه، وهو بذلك يتيح قراءات متعددة يتقاطع فيها قديم الثقافة العربية بحديث الثقافة الغربية. وإذا كان هذا التأويل يمتلك وضعية النص الموازى، الذى من شأنه أن يضئ الإنصات للممارسة النصية، فإنه يتجاوز، فى الآن ذاته، حدود الشهادات والتصريحات التى توازى كتابات المبدعين، لأنه تأويل أسس لغته الواصفة اعتمادا على فرضيات نظرية يسندها تصور أدونيس للفعل الشعرى، ولصلة القديم بالحديث، كما أن الممارسة النظرية لأدونيس تؤكد انشغاله بالتصوف والتورط فى أسئلته من مكان يراهن على الشعرى فيه.

من هنا، فإن التخريجات التى تولدت عن مصاحبتنا لهذا التأويل ذات وضعية برزخية لتأرجحها بين الداخل نصى وخارجه. فهى ـ من جهة ـ تمثل تأملا من خارج الممارسة النصية، وهى ـ من جهة أخرى ـ مرتبطة بداخل هذه الممارسة وبما يوجه انشغالها. وهذا الوعى ببرزخية النص الموازى هو ما يجنبنا منزلق ادعاء الاتحاد بينه وبين الممارسة النصية. نسترشد فى ذلك بما نص عليه ج. هيليس ميلر J.Hillis Miller فى تحديده معنى البادئة Para، إذ يرى:

أنها متعارضة، تعين فى الآن ذاته، القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية ... شئ متواز Une Chose est une Para لاينتمى، فى الآن ذاته، لجانبى الحد الذى يفصل الداخل عن الخارج فحسب: إنه، أيضا، الحد ذاته، الشاشة التى تقوم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجهما بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما[١].

* فصل من رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، بعنوان **أدونيس والخطاب الصوفى**، قدمت لجامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، تحت إشراف محمد بنيس.

وبهذا يبطل الاتحاد بين الممارسة النظرية والممارسة النصية، وتحتفظ العلاقة بينهما بتداخل يضمن تميز كل منهما. وهو ما نستهدى به فى قراءة ما يدرج ضمن ما يسمى بالنص الموازى من عناوين وتصديرات وغيرهما، أى تعويض التوازى بالتداخل، بما يهيئ لنا تناول هذه العناصر بوصفها مسهمة فى البناء النصى.

١-١- الجهاز العنوانى

١-١- ١- كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل

أفاد جنيت من ليو هوك Leo Hoek فى تمييزه بين العناوين الموضوعاتية titres thématiques التى تحيل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين «الخطابية» titres rhématiques التى تحيل على النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن[٢]. وأدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية titres génériques، والعناوين التى تبدو بعيدة عن أى توصيف تجنيسى، ولكنها تحيل على النص ذاته مثل: صفحات، كتابات، كتاب[٣]. وبناء على ذلك، نستطيع أن ندرج عنوان ديوان أدونيس (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) ضمن ما يسميه جنيت بالعناوين الخطابية. فكلمة «كتاب» فى العنوان لا تحيل على جنس بعينه، وهو ما ينسجم مع وجهة أدونيس فى هذه المرحلة، إذ سعى منذ هذا الديوان، كما يصرح هو ذاته، إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة التى يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ(الإشارات الإلهية) لأبى حيان التوحيدى.[٤] وفضلا عن ذلك فكلمة «كتاب» مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفرى، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربى. وبهذا ينتسب عنوان أدونيس إلى سلالة ثقافية أرست نمطًا كتابيا يتمنع عن التصنيف.

وبإسناد «التحولات» إلى الكلمة الأولى، يتكشف البعد الصوفى للعنوان. فحياة الصوفى رحلة يشهد فيها تحولات وهو يرتقى من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء؛ الفناء عن نفسه والبقاء بالله. من هنا، اقترنت كلمة «التحولات» فى العنوان بالهجرة بما هى ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذى لم يرتبط لديهم بجغرافية ما، بل كان تصاعديا نحو الله، جسده تخيلهم للمعراج، ونزوليا يقود، أيضا، إلى الله، ولكن عبر الدواخل. وهو ما ارتكز عليه أدونيس فى صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها.

والهجرة لدى أدونيس لا تتم، هى الأخرى، فى المكان بل فى جسد المرأة، فيغدو لهذا الأخير أقاليم ومنعرجات وتضاريس، ومنها يتحدد الزمن. بحضور الشاعر فى جسد عشيقته يصنع زمنه، فيصبح الجسد هو الزمن، ويتحول الثديان إلى ليل ونهار. وقد أفاد أدونيس فى ذلك من تصور الصوفية للزمن، «فالوقت ما أنت فيه»،[٥] يقول أبو على الدقاق. ونستطيع أن نلمس اشتغال العنوان فى المقطع التالى:

مهابط الجسد مصاعده سهوله ومدارجه التواءاته

أرض الخاصرة المليئة بالنجوم وأنصافها ببراكين الجمر الأبيض

بشلالات الجموح والشهوة

بعد هذا ننفيأ سرادق الحوض

حيث يستدير كوكب الجنس

يكتمل التحول

يصير ثدياك الليل والنهار.[٦]

ويمكن أن تؤول ثنائية الليل والنهار فى العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها تنويعا لثنائية الظاهر والباطن التى شغلتها الصوفية فى خطابها كما فى فهمها للوجود.

وصوفية العنوان التى حاولنا تلمسها فى تركيبه تجسدت بجلاء فى العناوين الفرعية لهذا الديوان، التى كان عنصر التحول فيها خيطا يشد بعضها إلى بعض ويحقق تماسكها. وقد ارتبط فيها بالنبات باعتباره يعمقها وينميها. وهذه نماذج من العناوين الفرعية: زهرة الكيمياء، شجرة النهار والليل، شجرة الشرق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة

الصباح، غابة السحر، شجرة الأهداب، إقليم البراعم.... فمعجم النبات: زهرة، شجرة، غابة، البراعم، منسجم مع الصيرورة والتحول، والكلمات التى أسندت إلى هذا المعجم (الكيمياء، الليل والنهار، النار، السحر) تلتقى فى كونها تعمق التحول. وفضلا عن ذلك، يمكن اعتبار هذه السلسلة من العناوين توسيعا لقول النفرى: «لكل شئ شجر».(٧)

ولايراهن أدونيس فى تكشيف التحول على معجم النبات فحسب، بل يدعمه باعتماد كلمة «فصل» فى بناء العديد من العناوين: (فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، فصل الحجر، فصل المواقف). ويتكشف الخطاب الصوفى بجلاء فى العنوانين: الثانى والأخير. فالصعود إلى أبراج الموت مشدود إلى السفر التصاعدى نحو الفناء. وفى العنوان الأخير تعالق مع كتاب النفرى، أفصح عنه التصديران اللذان ملأ بهما أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان والنص.

١ ـ ١ ـ ٢ ـ مفرد بصيغة الجمع

واصل أدونيس، بعد ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل)، تشغيل الخطاب الصوفى فى صوغ عناوين مجاميعه الشعرية، بما يفيد رهانه على المتخيل الصوفى فى وسم النص وتسميته. والعنوان بوصفه تعيينا للنص،(٨) يوجه القراءة ويهيؤها لترجيح نوعية الخطابات التى يتعالق معها النص. ذلك ما يستشعره قارئ العنوان: (مفرد بصيغة الجمع). فهذا التركيب اللغوى يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربى التى تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء. يقول: «اعلم أن مسمى الله أحدى بالذات كل بالأسماء».(٩) فما فى الوجود غير الله، والتعدد فيه ليس إلا تجليا للحق. فالكثرة مرآة يرى فيها الحق ذاته، وإليها يعزو ابن عربى اختلاف المعتقدات. يقول: «فكان أصل اختلاف المعتقدات فى العالم هذه الكثرة فى العين الواحدة».(١٠) إنه تصور يجعل كل موجود مخترقا بالذات الإلهية. وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفى فى بناء العنوان، بوصفه جزءا من النص، يهدف إلى التشطيب على صفاء الهوية، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، فى الآن ذاته، جمع بصيغة المفرد. وهو ما تجسد فى تقديم الشاعر للذات وللموجودات. كل شئ يغدو هو ولا هو فى آن. يقول أدونيس:

ليس لجسدى شكل

لجسدى شكل بعدد مسامه

نخلع أشكالنا

نتبادل أشكالنا

نعم نخصص

نفصل نجمل

لا الجسد واحد

لا الجسدان اثنان

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت.(١١)

فما أسماه أدونيس بالهوية المتغايرة فى الرؤية الصوفية يتسلل إلى ديوان (مفرد بصيغة الجمع) ويشتغل فى بناء متخيله، كما فى بناء عنوانه، الذى يمكن أن يصنف فى العناوين الموضوعاتية. ذلك ما أفصحت عنه علاقته بقصائد الديوان.

١ ـ ١ ـ ٣ ـ أبجدية ثانية

لرهان أدونيس على الخطاب الصوفى فى بناء عناوين قصائده صفة الاستمرارية، وبما أن العنوان توقيع شخصى يتقدم النص ويؤشر على احتمالاته، فإنه يكشف عما يوجه الممارسة النصية ذاتها لديه، لأن هذه الأخيرة تنبنى فى تعالق مع العنوان. وقد تجسد استمرار هذا الرهان عند أدونيس فى ديوانه الأخير من خلال قصيدتى «البرزخ» و «فى حضن أبجدية ثانية».

العنوان فى القصيدة الأولى برزخ مضاعف. فهو من جهة، ينتمى لداخل النص وخارجه، وهو من جهة أخرى،

تسمية للنص، به يفصح هذا الأخير عن سلالته. ذلك أن البرزخ مفهوم مركزي في تصور ابن عربي لله وللوجود. وعليه بنى نظريته في الخيال.(١٢) وقد اكتسب هذا المفهوم قدرة تحليلية في كتابات ابن عربي تغري بإعادة بنائه في سياقات متعددة. وهذا ما خبره أدونيس في تسميته نصه البرزخ، الذي يتأمل فيه فعل التسمية ذاته ويشطب عليه. وسنعود إلى هذه القصيدة بتفصيل. لذا نكتفي بالإشارة، هنا، إلى أن البرزخ يشتغل في القصيدة بمعناه الصوفي، ويسهم في بناء لازمتها: «تخرج الأشياء من أسمائها لأسميها». وبما أن البرزخ «هو ما قابل الطرفين بذاته»،(١٣) على حد تعبير ابن عربي، فإنه يتيح الانفتاح على الشيء من داخل الخيال، أي بموضعته في مسافة ما، لأن البرزخ «ما هو عين الاسم ولا عين المسمى».(١٤) بين الاسم والمسمى مسافة تتخذها الذات الكاتبة فسحة للتأمل بما يهيئ المسمى للتجدد، ويمنع الاسم من تملك المسمى والتسلط عليه. أما العنوان في القصيدة الثانية فهو وليد معاناة وجودية مع اللغة. وعنها نجمت المفارقة التي وجهت الديوان بأكمله. فالذات الكاتبة، وهي تراهن على الانفتاح على الوجود بجسدها تصبح مضطرة إلى نقله عبر اللغة، أي من خلال ممارسة عاقلة. وهذا ما يجعل البحث عن أبجدية ثانية هاجساً مشروعاً كان المتصوفة خبروه. وقد أشرنا، سابقاً، إلى معاناة النفري مع محدودية اللغة وإلزاميتها، ومنها انتهى إلى تمجيد الصمت. فالصوفية كما الشعراء هم من عاش هذه التجربة بامتياز، وبلغوا أقصى ممكنها من خلال الاصطدام بجدار اللغة. ومنه انتهوا إلى مواجهة تسلط اللغة من داخلها، لأن اللغة البشرية، كما يرى بارت، «لا خارج لها، إنها انغلاق».(١٥) وإذا كان بارت قد رأى في الوحدة الصوفية خلاصاً من سلطة اللغة،(١٦) فإن الصوفي يعود ليقدم هذه الوحدة من خلال اللغة، أيضاً، مولداً انشطاره من جديد.

في قصيدة «في حضن أبجدية ثانية»، تستوقفنا العناوين الفرعية التي تعلن عن انتمائها للخطاب الصوفي، بما هو خطاب مهيأ لفتح السبل أمام أبجدية ثانية. وهذه العناوين هي: أبواب، خلوات، مكاشفات، مشاهدات، طلسمات، شطحات. وتشتغل هذه العناوين في البناء النصي من خلال تمجيد خاص للشيخ الأكبر ابن عربي الذي تكرر اسمه ثلاث مرات، ومن خلال الانفتاح على رسوم لها وشيجة صامتة برسوم الحلاج في كتابه (الطواسين وبستان المعرفة)، بل إن البحث عن أبجدية ثانية تجسده البياضات التي تتخلل النص وتفتح فيه فراغات تهب الصمت مشروعيته في بناء يراهن على ما يتجاوز اللغة. كما أن النصوص التي استضاءت تحت هذه العناوين الفرعية قد كسرت الحدود بين النثر والشعر بإعادتها تأثيث العلاقة مع الصفحة، مما يجعل مفهوم البيت مهدداً بالتراجع، من حيث هو أداة إجرائية، في قراءة هذه النصوص.

ونخلص إلى أن العلاقة التي يفتحها العنوان مع النص خصيبة، وتغرى بتأويلات لا نهائية. غير أن ما وجه اهتمامنا بهذا العنصر هو، من جهة، التنصيص على عدم انفصاله عن بناء النص وعن بناء دلاليته، ثم سعينا، من جهة أخرى، إلى رصد استراتيجية أدونيس في صوغ العنوان؛ حيث حاولنا تتبع ذلك على امتداد مساره الكتابي، مما خول لنا اعتبار رهانه على الخطاب الصوفي، في هذا الصوغ، مشدوداً إلى استراتيجية كتابية وليس ممارسة اعتباطية أو عفوية. وصفة الاستمرارية التي تسم هذا الرهان تجعل الخطاب الصوفي خصيصة سارية في عناوين قصائده بلغت حد التصريح كما في القصيدة التي عنونها باسم النفري.(١٧)

١-٢- التصديرات

إن انجذاب الشعراء المعاصرين نحو تصدير قصائدهم بأقوال مستمدة من ثقافات متباينة لا يعتبر حلية نصية، وإنما توجهه خلفية نظرية تتشابك مع إغراءات تجربة الكتابة؛ حيث تخط اليد، بلذة لا تقاوم، قولاً مكثفاً يصل العنوان بالنص، ويسهم في تجسير العلاقة بينهما، وهو ما يجعل منه عنصراً بنائياً. ومن هنا، يكف عن أن يكون عنصراً هامشياً وإن أغرى موقعه باعتباره كذلك. هذا ما انتبه له جنيت أثناء تعريفه التصدير بوصفه استشهاداً في الحاشية،(١٨) حيث علق على هذا التعريف بكونه لا يخلو من مبالغة،(١٩) لأن معنى الحاشية يتضمن معنى الخارج، ويلغي التداخل الذي تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مداخل

للقراءة لإسهامها فى البناءين النصى والدلالى. ولعل تأمل هذا العنصر البنائى هو الكفيل بحمايته من كل استسهال قد يحوله إلى حلية، بها يوهم النص بانخراطه فى الحداثة.

شرع أدونيس فى اعتماد التصديرات فى البناء النصى منذ ديوانه الثانى (أوراق فى الريح)، وتحديدا منذ مسرحيته الشعرية «السديم»، التى جاءت مصدرة بثلاثة أقوال لكتاب غربيين هم شكسبير، بوالو وأجاتون. وإذا كان استحضار أدونيس شكسبير مرتبطا باستلهامه البناء المسرحى، فإن الرهان فى هذه التصديرات كان هو التأثير على دلالة النص المرتبطة بالجنون. وهى فى مجملها تحيل عليه،[٢٠] يدعمها فى ذلك الإهداء الموجه إلى مجانين العالم. وما يصل بين هذه التصديرات هو كونها تنسجم مع المكان النظرى الذى صدر عنه أدونيس فى الخمسينيات، واعتمده فى بناء ممارسته النصية ـ نقصد بذلك الشعر الأوروبى الحديث ـ وهو ما استمر فى ديوانه الثالث (أغانى مهيار الدمشقى) الذى صدره بأبيات لهولدرلين، كشفت، من جهة، عن الوشيجة التى توطدت فى هذا الديوان مع المرجع الأوروبى، فيما هيأت، من جهة أخرى، للاقتراب من هوية مهيار.

مع ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) نلمس إبدالا كميا ونوعيا فى التصديرات. يتمثل الأول فى حضورها المكثف مقارنة مع الديوانين السابقين، فيما يتجلى الثانى فى اعتماد نصوص من داخل الثقافة العربية القديمة، تم التركيز فيها على الخطاب الصوفى. فقد توزعت مرجعية تصديرات هذا الديوان بين القرآن الكريم والحديث النبوى والخطاب الصوفى، بالإضافة إلى ثلاثة نصوص أحدها لعبد الرحمن الداخل، والآخرين للإمام على وأبى ذر الغفارى. والنص الوحيد الذى اعتمد من خارج الثقافة العربية كان للقديس جريجوار بالاماس.

وعلى الرغم من التنوع الذى يبدو على تصديرات هذا الديوان التى بلغت الاثنى عشر، فإن الخطاب الصوفى شكل فيها الحيز الأكبر: أربعة تصديرات للنفرى وتصدير للجنيد. بل إن حضور الخطاب الصوفى ممتد حتى فى التصديرات الأخرى. فالآية «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن»، التى تصدرت تحولات العاشق، قد شغلت المتصوفة كثيرا وراهنوا عليها فى مقاربة الاتصال والانفصال بين الرجل والمرأة. كما أن قولة جريجوار «الجسد قبة الروح» ليست غريبة عن التأمل الصوفى. وتتعدد وظائف هذه التصديرات، وتتشعب العلاقات التى تنسجها مع النص ومع عنوانه، بما لا يسمح بحصرها، لما تفتحه من إمكانات لا نهائية للقراءة. تلك خصيصة التصدير الذى «هو، دائما، إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ».[٢١] من ثم نقتصر فى تحليلنا لبعضها على ما له صلة بآليات تشغيل أدونيس لها. ولعل أول ما يمكن التشديد عليه هو أن تركيز أدونيس على النفرى فى هذه التصديرات يتيح تخريج ثلاث وظائف لها؛ تتحدد الأولى من خلال العلاقة التى تفتحها هذه التصديرات مع عنوان الديوان، وهى التى يسميها جنيت بوظيفة التوضيح fonction d'éclaircissement التى تقوم بإضاءة العنوان وتسويغه،[٢٢] لا سيما عندما يكون هذا الأخير مركبا تركيبا استعاريا[٢٣] كما هو الشأن بالنسبة إلى عنوان ديوان أدونيس. فالتحول الذى ينص عليه العنوان توضحه التصديرات بوصفها تجسيدا للانتقال من المرجعية التى تحكمت فى الديوانين السابقين إلى مرجعية مخالفة. انتقال يخط للعبور من ثقافة إلى أخرى، وهو يتجاوب مع ما وجه قراءة أدونيس النظرية للخطاب الصوفى كما أوضحنا ذلك فى القسم الثانى.

كما تضيء هذه التصديرات نزوع أدونيس نحو الكتابة بما هى تحول فى ممارسته النصية السابقة لهذا الديوان. ومن هنا تتولد الوظيفة الثانية بوصفها وظيفة بنائية تصل العنوان بالبناء النصى. فإذا كنا أشرنا، سابقا، واعتمادا على تصريح لأدونيس، أن التحول فى ديوانه يهدف إلى الانتقال من القصيدة إلى الكتابة، فإن تصديرات النفرى تؤشر على ذلك لكونها تنتسب إلى خطاب يعصف بتنميطات المسألة الأجناسية، وينهض فى بنائه النصى على حرية ترسخ شعريته فيما تهبه حصانة ضد كل تصنيف. والتصدير كما العنوان يمكنه أن يهجس بالعقد التجنيسى contrat générique، حسب ما يصرح به جنيت.[٢٤] ويتبدى، إذن، أن التحول الذى تضيئه التصديرات فى عنوان الديوان متعدد، يشمل عبور أدونيس الثقافى، ومسعاه إلى تجديد مسكنه الرمزى،

فيما يطال عناصر أخرى. ولعل هذا ما يسوغ ورود التحول فى العنوان بصيغة الجمع.

أما الوظيفة الثالثة، فتتجسد فى التنصيص على اسم المؤلف لأن الأساسى فى «العديد من التصديرات هو، ببساطة، اسم المؤلف المستشهد به».(٢٥) ويأتى هذا التنصيص فى مرحلة كان النفرى فيها مجهولا فى الثقافة العربية الحديثة. من ثم سعت التصديرات إلى إدماجه فى السياق الثقافى عبر وصله بالشعر، وتجديد الرؤية إلى التصوف من خلاله. وهو ما وجه أدونيس فى تشغيله خطاب النفرى فى ممارسته النصية قبل أن يخص (المواقف والمخاطبات) بتأملات نظرية. وتكمن أهمية هذا المسعى فى كونه ينفصل عما كان سائدا فى المشهد الشعرى المعاصر فى الستينيات. نقصد الخطاب الواقعى الذى حصن فرضياته بتمجيده مفهوم الالتزام. وإذا كان الشعر المعاصر قد أصبح يلتفت، راهنا، إلى الإمكانات الشعرية التى يحبل بها الخطاب الصوفى، فإنه يصمت، فى الآن ذاته، عن الجهود التى قام بها أدونيس فى هذا السياق، والتى أرّخت لانفصاله عن السائد بحساسية شعرية متميزة.

ونسيان وظيفة التنصيص على هوية مؤلف التصديرات هو ما جعل منصف الوهايبى يستنتج أن أدونيس يصمت عن علاقته بالنفرى ويخفيها،(٢٦) وهو حكم يبتعد عن الصواب. فلا نظن أن من يحكمه هذا القصد سيكثف فى تصديراته من موضوع تكتمه. ومسألة التكتم والإخفاء فى الشعر تحتفظ بأسئلتها التى تميزها عن النقد، وهو ما سنتأمله لاحقا.

لا مراء فى أن الوظائف تتعدد وفق أمكنة القراءة؛ فالتركيز على علاقة التصديرات بعنوان الديوان يغرى كذلك بتوسيع هذا الإجراء عبر تتبع الوشائج التى تنسجها هذه التصديرات مع مختلف عناوين قصائد الديوان، بما يراعى تنوع المواقع التى تحتلها. وتختلف هذه الوشائج من حيث قدرتها الإيحائية، والإمكانات التى تفتحها للتأويل حسب خفائها وظهورها. فقد يتعذر وصل التصدير بالعنوان، أحيانا، مما يستلزم إنصاتا مستمرا لعلاقة التصدير بالنص وبعنوانه، وقد يتم الإفصاح عن علاقة العنوان بالتصدير كما تجسد ذلك فى المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، التى سنتأمل التصدير فيها من خلال علاقته بالعنوان وبالنص، قبل أن نكشف عن علاقة التصدير بالبناء النصى من خلال نموذج معين.

إن توسط التصدير بين العنوان والنص يجعل دلالته متوقفة على العلاقة التى ينسجها معهما. يملأ أدونيس المسافة الفاصلة بين العنوان «فصل المواقف» والنص بتصديرين للنفرى هما:

١ ـ ... أوقفنى فى الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيرى، فلا ترض أنت فإن رضيت محقتك. (موقف العظمة).

٢ ـ وقال لى: النعيم كله لا يعرفنى والعذاب كله لا يعرفنى، وقال لى: معناك أقوى من السماء والأرض. (موقف المحضر والحرف)(٢٧)

يتكفل هذان التصديران بإضاءة العنوان، فبهما يتم تخصيص «المواقف» من خلال الإحالة على (كتاب المواقف...) للنفرى. وإذا كان أدونيس يسمى هذين التصديرين، ولا يكتفى بإيراد اسم مؤلفهما، فلأنه يشغل مفهوم النفرى للموقف فى تأثيث المسافة مع الذات ومع الآخر، كما تنتج نصوص هذه المجموعة الشعرية قراءات لمواقف النفرى وهى تستهدى بها فى تجريب كتابة جديدة.

إذا كان المتصوفة قد اعتمدوا فى توصيف سفرهم الوجودى على مفاهيم متعددة كالمقام والمنزلة والحضرة والحال وغيرها، فإن النفرى يكاد ينفرد بمفهوم الموقف الذى اعتمده فى سفره نحو المطلق وفى بناء كتابه فى آن. ونستطيع أن نقترب من مفهومه له من خلال ما أورده فى «موقف الوقفة» الذى تتحدد فيه الوقفة بوصفها حضرة إلهية(٢٨) ينفصل فيها الواقف عن إنسيته وعن غيره. فهى نار السِّوى لأنها تنفى ما سواها.(٢٩) وهى، بذلك، تأهب للقرب من الله كما يصرح النفرى فى قوله: «وقال لى: أنا أقرب إلى كل شئ من نفسه والواقف أقرب إلى من كل شئ».(٣٠) والوقفة أرقى ما يصله السالك، تعلو على العلم والمعرفة، فلا

يقدر العارف قدر الواقف.[٣١] إنها «باب الرؤية فمن كان رآني، ومن رآني وقف، ومن لم يرني لم يقف».[٣٢] ولا يتضمن الوقوف معنى التوقف والإقرار، بل يتحدد لدى النفرى بوصفه عبورا كذلك، فالواقف لا يقر على شئ.[٣٣]

يحتفظ أدونيس لوقفة النفرى في «فصل المواقف» بمعنى الانفصال الذي يأخذ مظهرين؛ أولهما انفصال الشاعر عن العالم الخارجي، أو السّوى بتعبير الصوفية، الذي تقدمه النصوص متعارضا مع الذات، انسجاما مع موقف العظمة الذي ينص على عدم الرضا. ذلك ما يوضحه المقطع التالي:

وأنتم

يا من تكرهون التلفظ باسمى

تلصقونني بعيونكم حين تقرأون الوفيات

وتصرخون

قسما، يسير وفي كل جيبة من جيوبه مدفع

وامرأة عارية

أنتم أيها الملائكة

الأطهار

المنقذون

القواد

الحكماء... إلخ،

ألتمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون: وداعا، واو دال ألف عين ألف

معجزة واحدة: وداعا

بيننا بعد الروح

بيننا الأعماق والسفر في فضاء الأعماق.[٣٤]

من هنا يكتسب تكرار البيت «وداعا يا أنقاضي» دلالته.

أما المظهر الثاني فيتعدد في انفصال الشاعر عن إنسيته، وتنكره المستمر لنفسه. هذا ما يؤكده المقطعان:

١ـ وداعا أيها الجوهر الثقيل يا رخامنا البشرى

وليات العابر الخفيف

النهر ووجهه

الريح وأطفالها

ولثات الأجنحة المليئة بالغيم.[٣٥]

***

٢ـ أتموج بالرعب

أتحرر من التوبة، العظة، العودة

أتحرر من الصبر

من دمى والتاريخ الراقد فيه.

أتجزأ وأعرى وأوسوس نفسى ضد نفسى

أضع نفسى خارج كل شئ وأقول للجنون الرشيق أن يسرق أهدابي كنسيم غربي

أنقطع، أنفصل، أنفصم.[٣٦]

وهذا الانفصال لا يوجهه تعال ديني كما لدى النفرى، بل على العكس من ذلك يهدف إلى التأصل في الأرض:

أعرف أن جنس الربوبية يتأصل في أحشاء الأرض ويتناسل[٣٧].

إنه تأويل أدونيس قول النفرى: «كاد الواقف يفارق حكم البشرية» الذي تصدر هذه المجموعة. وهو تأويل يشع بوثنيته. به يقرأ، أيضا، قول النفرى في التصدير الثاني: «معناك أقوى من السماء والأرض». ولا يحتفظ أدونيس من الوقفة بالانفصال فحسب، بل يستمد منها، أيضا، رهان

النفرى على العبور، لذا جاء «فصل المواقف» مسكونا بهاجس السفر نحو البعيد بما هو «الظمأ الجامح والسير بلا وصول».[٣٨] وهو ما يجعل الشاعر أشبه بشلال ماء:

وأنا سأصوب إلى نفسى سهام الفضاء وأربط أطرافى
بشلال
لا جذر له
أو بتيار يعبر كالفاجعة
وأهوى،
لابسا قامة البحر و الشواطئ فاتنا كشلال ،
نحو الخفى المنكر ـ أخى وسيدى .[٣٩]

ولم يشتغل «الموقف» فى فصل المواقف من خلال الانفصال والعبور فحسب، بل أشر على التجريب الكتابى، الذى دشنه أدونيس منذ هذه المجموعة الشعرية، وهو، أيضا، مظهر من مظاهر الانفصال أو التحول بمعجم عنوان الديوان. فقد شرع أدونيس منذ هذه المجموعة التى أضاءها بأقوال النفرى فى إعادة ترتيب مسكنه الرمزى كما تؤشر على ذلك بعض المقاطع التى التبست فيها الحدود بين الشعر والنثر. وهو التباس يخط لعبور نحو شكل جديد كشفت عنه قصيدة «هذا هو اسمى» فيما بعد (١٩٦٩). فالانتقال إلى الكتابة فى هذه القصيدة كانت تهجس به بعض مقاطع (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) بتكتم أفصح عنه الشاعر، أحيانا، كما فى المقطع التالى:

وبين غفوة وغفوة
اهمس كى تغافل التاريخ ،
تنسل إلى مغاوره وكهوفه وأقبيته التى يحرسها
جلادون بعين واحدة و رؤوس عديدة، والتى تزخر
بالسلاسل وأخواتها من أدوات التعذيب والقتل خنقا
أو حرقا أو مزقا، أو بوسائل غير هذه يجهلها
اللسان الفصيح ، ثم أعطيها أن تغافل الحراس
أيضا..[٤٠]

ألا يمكن، إذن، اعتبار الانفصالات أو التحولات، التى كانت تهجس بها المجموعة الشعرية «فصل المواقف»، كما الديوان الذى تندرج فيه، مؤشرا على ما كان سببا فى انفصال أدونيس عن مجلة «شعر» فى بداية الستينيات (١٩٦٣)؟ هذا الانفصال الذى هيأ لتأسيس أدونيس مجلة «مواقف» سنة (١٩٦٨). وذلك باستعارة اسمها من (كتاب المواقف...) للنفرى. إن ما يرجح هذا الزعم هو رهان أدونيس، بعد هذا الانفصال، على الكتابة فى مشروعه الإبداعى.

ولم تشتغل تصديرات النفرى، بشكل سرى، فى فتح المسالك بين النثر والشعر فحسب، بل تبلورت فى مسارات متعددة هيأها لأن توجه بناء نص كامل. وهذا ما تجلى فى العلاقة بين تصدير النفرى الذى جاء فيه: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[٤١] وقصيدة الإشارة، التى نوردها، هنا، بأكملها ليتضح ما نسعى إلى تأكيده:

مزجت بين النار والثلوج ـ
لن تفهم النيران غاباتى ولا الثلوجْ

وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن فى الأزهار والحجارةْ
أغيبُ
أستقصى
أرى
أموجْ
كالضوء بين السحر والإشارةْ .[٤٢]

بين التصدير والنص وشيجة تكشف عن البديل الذى توسله الشاعر لتجاوز ضيق العبارة، وذلك باعتماد الإشارة

التى خبرها المتصوفة واعتمدوها لإدخال الصمت إلى اللغة. والإشارة، هنا، زهد فى الكتابة. وقد تجسد ذلك حتى فى بناء أبيات القصيدة حيث الكلمة تقوم مقام البيت. وستقدم قصيدة «قبر من أجل نيويورك» النفرى فيما بعد، بوصفه «ذلك المجنون الذى أنحلَ الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة».(٤٣) وهذا التصدير الذى اشتغل فى بناء قصيدة الإشارة ما انفك يسرى فى نصوص أدونيس عبر تكثيف بياضات النص، حيث يتخلل البيت فراغ يربك القراءة، ويجعل البياض صمتا دالا على حد تعبير ميشونيك.(٤٤) وذلك ما تكشّف فى ديوان (أبجدية ثانية) وفى الطبعة الأخيرة لقصيدة (هذا هو اسمى) التى أخضعها أدونيس للمعاودة.

ونخلص إلى القول إن التصديرات عنصر بنائى وعتبة قرائية، لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية وتكشف عن الخطابات التى تتخللها، مادام التصدير «استشهادا بامتياز» على حد تعبير انطوان كومبانيون.(٤٥) وإذا كانت تصديرات ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) تفصح عما كان يشغل أدونيس فى بداية الستينيات، وعما وجه ممارسته النصية، فإنها قد كشفت، أيضا، عن رهان حداثى، تمثل فى إعادة صوغ مفهوم الهامش الذى كف عن أن يكون هامشا، وذلك عبر تكثيف دوره البنائى والدلالى. غير أن اللافت فى المسار الشعرى لأدونيس هو اختفاء التصديرات من دواوينه اللاحقة لـ (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل). فباستثناء التصدير الذى اعتلى قصيدة «قداس بلا قصد خليط احتمالات» ضمن ديوان (كتاب القصائد الخمس)(٤٦)، فإن أدونيس قد تخلى عن هذا العنصر، كلية، فى ممارسته النصية. ولكن أدونيس لن يكف عن تشغيل الهامش فى البناء النصى، ذلك ما تفصح عنه قصيدة «إسماعيل»(٤٧) التى تتوتر، فيها، العلاقة بين المتن والهامش بما يحذف إمكان قراءة هذا النص شفويا، لأنه يتوجه إلى العين. والاحتفاظ بدور الهامش البنائى يؤكد أن أدونيس أبدل موقعه فى المكان النصى، فلم يعد تصديرا لأنه انتقل به إلى أسفل الصفحة.

٢ـ استراتيجية التداخل النصى: من البيت إلى الخطاب

إن تشغيل أدونيس للخطاب الصوفى، من حيث هو عنصر بنائى، لا ينحصر فى العنوان والتصدير، بل يتجاوز ذلك إلى النسيج النصى، بما يجعل هذا العنصر ساريا فى أبيات القصيدة، وواصلا بينها وبين عتباتها . وتتعدد طرق تشغيل هذا العنصر من قصيدة لأخرى وفق استراتيجية الذات الكاتبة التى تسعى إلى تذويبه فى السياق النصى ليسهم إلى جانب عناصر أخرى فى بناء النص ودلاليته.

٢ـ ١ـ بين الحذف والتوسع

تشكل قصيدة «شجرة الشرق» نموذجا مبكرا لاعتماد أدونيس الخطاب الصوفى فى البناء النصى. به ينبنى البيت الأول منها. وبتوسيع الذات الكاتبة لهذا البيت، عبر إيقاع شخصى، أتاحت للخطاب الصوفى أن يسهم فى بناء القصيدة بأكملها. يقول أدونيس:

صرت أنا المرآةْ :

عكست كل شئْ

غيرت فى نارك طقس الماء والنباتْ

غيرت شكل الصوت والنداءْ

صرت أراك اثنينْ :

أنتَ وهذا اللؤلؤ السابح فى عينىّ

صرت أنا والماء عاشقين :

أولد باسم الماء

يولد فىَّ الماء

صرت أنا والماء توأمينْ .(٤٨)

فى البيت الأول تعالق مع شطحة البسطامى: «كنت لى مرآة فصرت أنا المرآة».(٤٩) وبحذف الشق الأول من الشطحة يبنى أدونيس البيت الأول، الذى يرى فيه كاظم جهاد «بترا واختزالا»(٥٠)، ناسيا السياق النصى، الذى هيأ للنقد الحديث أن يدرج الاستشهاد ضمن التداخل النصى كما وضحنا ذلك سابقا. بل إن النقد القديم ذاته أخرج الاختصار من الاتباع وأدرجه فى الإبداع.(٥١)

بالحذف ينبنى البيت الأول: «صرت أنا المرآة»، الذى تنهض عليه القصيدة. فهو النطفة الأولى التى عنها تتشكل ملامح القصيدة، وهو الذى خط لإيقاع النص عبر توسيع الذات الكاتبة له باعتماد تكرار الترابط غير التام. وبين الحذف والتوسيع يتشكل النص. فالحذف فى البيت الأول يشتغل فى البيت الثالث من خلال ضمير المخاطب الذى يكثف الإيهام. فإذا كان المخاطب فى الشق المحذوف من شطحة البسطامى هو الله، فإنه فى نص أدونيس يتضمن احتمالات متعددة، بل يصر على أن يخفى إحالته مما يستدعى ما حذف من الشطحة بغية تأسيس تأويل معين. ويمكن للضمير أن يعود على البسطامى ذاته الذى تغير الذات الكاتبة «شكل صوته وندائه». ومن هنا، لا يغدو الحذف فى شطحة البسطامى حذفا تركيبيا فحسب، وإنما هو حذف دلالى، لأن المخاطب يكف عن أن يكون هو الله.

أما التوسيع فتؤشر عليه نقطتا التفسير فى نهاية البيت الأول. وهو ما هيأ هذا البيت لتخلل الأبيات الأخرى والسريان فيها. وبذلك تراوح أدونيس، فى تشغيله الخطاب الصوفى، بين البيت والنص. فتكرار الدال «صرت» فى كل مقاطع النص يؤكد البناء عبر التوسيع الذى جسده تكرار الترابط غير التام:

صرت أنا المرآة

صرت أراك اثنين

صرت أنا والماء عاشقين

صرت أنا والماء توأمين

وإذا أردنا أن نوسع مفهوم السياق بربط النص بعنوان الديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل)، فإن الخطاب الصوفى سيغدو رافدا نحو ما أسميناه بالتحول المتعدد. وبذلك يكف تشغيل شطحة البسطامى عن أن يكون بترا ليتحول إلى تفعيل لها عبر استثمارها بنائيا. فالدوال (صرت، عكست، غيرت، أولد، يولد) بتكثيفها للبنية الفعلية، وفى علاقتها بالدوال التى جاءت على صيغة المثنى (اثنين، عينى، عاشقين، توأمين) ثم فى تشابكها مع دال الماء، ومع دوال النسيج النصى بأكمله، تهب النص إيقاعه المتفرد الذى يبنين الدلالية على التحول والصيرورة بما يضمن للذات الكاتبة اختراقا لا للغة فحسب وإنما للنص الذى تعالقت معه كذلك.

وليست قصيدة «شجرة الشرق» وحدها التى اعتمد البناء النصى فيها على التوسيع، بل نلفى ذلك، أيضا، فى قصيدة «حوار»(٥٢) التى يتعالق فيها البيت الأول: «بينى وبينك حجاب ولن ترينى»(٥٣) بالخطاب الصوفى، وعنه يتولد الحوار بوصفه عنصرا بنائيا تنهض عليه القصيدة بأكملها. والرهان على التوسيع لم يتجسد فى البناء النصى فحسب، بل أكده الجهاز العنوانى، وهو ما سبق أن توقفنا عنده.

٢ـ ٢ـ من الاستعارة إلى الإيقاع

يراهن أدونيس فى بنائه النصى على الاستعارة. وهى من الأسس التى قادته إلى التصوف الذى رأى فيه تكثيفا لهذا العنصر. من هنا، توسل أدونيس فى بناء متخيل قصائده على نصوص الصوفية. ولا تنحصر الاستعارة لديه فى البيت بل تتجاوزه إلى النص؛ بحيث يمكن قراءة نصوصه بوصفها استعارة واسعة. وانشغال أدونيس بالاستعارة يتسلل إلى ممارسته النصية ويتحول موضوع قصيدة بأكملها كما فى نص «أول الكتاب».(٥٤) غير أن رهان أدونيس على الاستعارة لا يعنى أنها هى التى تحقق شعرية ممارسته النصية. فالشعرية التى نستهدى بها لا ترى أن الاستعارة هى ما يميز القصيدة، بل العكس هو الصحيح.(٥٥) القصيدة هى ما يميز الاستعارة التى لا ينفرد بها الشعر بل نعثر عليها فى العمل الأدبى وفى اللغة العادية والعلمية.(٥٦) فالقصيدة تخلق الاستعارة، ولكن هذه الأخيرة لا تخلق القصيدة. وليس بها يستحق الشعر

تسميته. صحيح أن تفرد أدونيس يمر عبر الاستعارة ولكنه لا ينحصر فيها.

إن استلهام المتخيل الصوفى فى البناء النصى يجعل الاستعارة، فى نصوص أدونيس، تتجاوز البيت إلى المقطع. تلك هى سمة العلاقة التى أسسها أدونيس مع النفرى.

هذه نماذج:

١ـ تجتمع حولى أيام السنة

أجعلها بيوتا وأسرّة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب.(٥٧)

٢ـ أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيرى حيث تشائين بين أطرافى

قفى وتكلمى:

ينشق جسدى وتخرج كنوزى

٣ـ زحزحى نجومى الثابتة

واستلقى تحت سحابى وفوقه

فى أغوار الينابيع وذرى الجبال

عالية عالية عالية

٤ـ صيرى وجهى الطالع من كل وجه

شمسا لا تطلع من الشرق لا تغيب فى الغرب

ولا تستيقظى ولا تنامى ...(٥٨)

يتعالق المقطع الأول مع ما ورد فى «موقف قد جاء وقتى» للنفرى:

وقال لى، قد جاء وقتى وآن لى أن أكشف عن وجهى... فإنى سوف أطلع وتجتمع حولى النجوم، وأجمع بين الشمس والقمر، وأدخل فى كل بيت ويسلمون على وأسلم عليهم، وذلك بأن لى المشيئة وبإذنى تقوم الساعة، وأنا العزيز الحكيم.(٥٩)

أما المقاطع (٢ ـ ٣ ـ ٤)، وهى متتالية فى القصيدة، فتحيل على قول النفرى فى «مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت»:

وقال لى: قل للباسطة الممدودة تأهبى لحكمك وتزينى لمقامك واسترى وجهك بما يشف وصاحبى من يسترك بوجهه، فأنت وجهى الطالع من كل وجه فاتخذى إيمانك لعهدك، فإذا خرجت فادخلى إلى حتى أقبل بين عينيك وأسر إليك ما لا ينبغى أن يعمله سواك وأخرج معك إلى الطريق وترين أصحابك كأنهم قلوب بلا أجسام، وإذا استويت على الطريق فقفى فهو قصدك، كذلك يقول الرب أخرجى يمينك وانصبى بها علمك ولا تنامى ولا تستيقظى حتى آتيك... كذلك أوقفنى الرب وقال لى قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب أخرجى وجهك وابسطى من أعطافك وسيرى حيث ترين فرحك على همك وارسلى القمر بين يديك ولتحدق بك النجوم الثابتة وسيرى تحت السحاب واطلعى على قعور المياه ولا تغربى فى المغرب ولا تطلعى فى المشرق وقفى للظل...(٦٠)

أشرنا، سابقا، إلى أن قراءة التداخل النصى فى الممارسة النصية لا يجب أن يقف عند حدود رصد مصادر الشاعر، واعتمادها بخلفية قضائية من أجل إصدار أحكام الاختطاف والانتحال والسرقة وغيرها، لأن هذا الهاجس يغيب التحليل، ويكف عن اعتبار التداخل النصى أداة إجرائية تحليلية. ذلك ما وجه كاظم جهاد فى تتبعه ما أسماه بانتحال أدونيس لنصوص النفرى، حيث أورد لائحة ذات شطرين قابل فيها بين نصوصهما (٦١) متبعا، فى ذلك، طريقة منصف الوهايبى.(٦٢) غير أن اللافت هو أن كاظم جهاد، وهو ينقل جزءا كبيرا من هذه اللائحة، يوردها دون تحليل لأنها «لا تدعو فى حرفيتها إلى أى تعليق».(٦٣) ويكتفى بتذييلها

بخلاصات الوهايبى، بعد إخراجها عن مسعاها، لتنسجم مع استراتيجيته المناقضة للقراءة العالمة. بينما يشغل الوهايبى لائحة المقابلة بين أدونيس والنفرى، التى ترد لديه فى سياق تحليلى، لدحض دعوى السرقة، ويستنتج منها قائلا:

> قد يتساءل القارئ وهو يقرأ البيانين المتقدمين، إن كان التناص فى قصيدة أدونيس «تحولات العاشق» سرقة واستنساخا أم تعالقا وتوليدا؟ وقد يجد فى نفسه ميلا إلى ترجيح الاحتمال الأول فيثبت السرقة والاستنساخ. هذا احتمال وارد، فهو يخامر صنفا من القراء يتوسلون بأدوات النقد التقليدى، فيثبتون السرقة الأدبية كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه... صحيح أن بين نص أدونيس ونص النفرى صلة، ولكنها لا تقوم دليلا على السرقة والاستنساخ.(٦٤)

وقد كشفت دراسة الوهايبى للعلاقة بين أدونيس والنفرى عن عمق تحليلى تدعمه أسس نظرية واضحة، إلا أنها اقتصرت فى مقاربة هذه العلاقة على تركيب البيت دون أن تتجاوزه إلى الخطاب. وعلى الرغم من تنصيص الوهايبى على مفهوم السياق، فإن هذا الأخير يرد لديه بالمعنى الدلالى لا النصى.(٦٥) من هنا يرى أن أدونيس لم يستطع أن يطمس صورة النفرى: «أيتها المكتوبة بقلم الرب» وهو يستعيدها فى بيته «أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق» على الرغم من جهده «فى قلبها وفى صرفها عن وجهها»،(٦٦) حيث توقف على كلمتى القلم والشمس، ولاحظ أن الكلمة الأولى تسللت بدلالاتها القديمة إلى بيت أدونيس، كما أن بين الشمس والمرأة وشيجة حتى فى نص النفرى وفى قديم الشعر العربى.(٦٧) ويفهم من تحليل الوهايبى أن التداخل النصى يمكن أن يتم من خلال اللفظة الواحدة، وهو ما صرح به قبل ذلك.(٦٨) ولا يعزو الباحث عدم قدرة أدونيس على طمس صورة النفرى إلى ما تقدم وحسب، «وإنما إلى احتفاظ الشاعر ببنية الجملة النفرية وإيقاعها».(٦٩) وهذا ما وجهه فى البحث عن التماثل الإيقاعى بين جمل النفرى وبعض أبيات أدونيس ناسيا علاقة هذه الأبيات بالسياق النصى العام، مما يهدد باختزال الإيقاع فى البيت الذى يصبح بديلا عن الخطاب.

إن إدماج أدونيس استعارات لها وشيجة «بمواقف» النفرى و«مخاطباته» يمكن أن تقرأ فى علاقتها بالإيقاع النصى، لأن به تحقق انتظامها واندماجها فى النسيج النصى، وبه تسوغ عبورها. هذا العبور الذى استساغه الشعراء بحدسهم النقدى، وتأمله من خارج مفهوم السرقة. ففى رسالة لويبجلاس Weibglas إلى جيرهات بومان Gerhat Bauman يرى أن ماله اعتبار فى مجال الشعر هو التفوق أو الخسارة بالمعنى الفنى، أما انتقال استعارة من نص إلى آخر فليس له كبير أهمية.(٧٠) وقد كشف فى هذه الرسالة عن فهم نقدى متطور للعلاقة التى جمعت قصيدة سيلان (Celan) "fugue de la mort" بقصيدته (١٩٤٤) دون أن يعتبر ذلك سرقة.(٧١)

وقد نص ميشونيك على نسقية الإيقاع وهو يقاربه فى الخطاب ومن خلاله، ذلك أن كل تجزئ له مهدد بنسيان علاقة البيت بالخطاب وتعويضها بعلاقة البيت بالنصوص المتداخلة معه، مما يستعجل أحكام التقليد والانتحال وغيرها، ولا يلتفت إلى حضور الذات الكاتبة فى خطابها. ثم إن «البيت فى الوعى الشعرى المعاصر، لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى»،(٧٢) كما يرى يورى لوتمان، وهذا ما سنحاول اختباره بمقاربة المقاطع السابقة ضمن نسقية الإيقاع.

تنهض قصيدة «تحولات العاشق»* التى تندرج فيها المقاطع السابقة، على إيقاع به وفيه تتبنين دلالية التحول التى عمل ديوان (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) بأكمله على إنتاجها. وعناصر الإيقاع فى هذه القصيدة مربكة بتعددها ولا نهائيتها. تلك شريعة الإيقاع. وما يضاعف صعوبة رصد هذه العناصر هو طول القصيدة، لذا سنقتصر على بعضها بغية فتح إمكانات تأمل التداخل النصى من داخل الإيقاع، وهو ما يهيئ لقراءة خصيصة

* نعتبر «تحولات العاشق» قصيدة واحدة لنسقيتها، وهو ما يرجع قراءتها فى ترابطها وتسلسلها. وفى غياب هذه القراءة لن تتهيأ مصاحبتها بما هى سفر متشابك. ومن الملاحظ أن العناوين التى أوردها أدونيس فى تقسيمه هذه القصيدة مأخوذة من أبيات القصيدة. ثم إن هذه العناوين مثبتة فى الفهرس، لكنها تغيب فى النص، لأن الأبيات تقوم مقامها مما يبطل إمكان التجزئ.

التداخل النصى قراءة عمودية بدل الاقتصار على القراءة الأفقية، بحثا عن تحليل يراهن على الخطاب بوصفه نسقا يتمنع عن التجزئ.

تتبنى قصيدة «تحولات العاشق» على نفس سردى هيأت له المقاطع الأولى، واستعادته الذات الكاتبة فى ثنايا القصيدة ضمن لعبة التماثل والاختلاف:

كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف ،

والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة ،

وكان الهواء راكعا والسماء ممدودة كالأيدى ؛

فجاة

أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات[73]

وقد كشف الشاعر هذا النفس من خلال استدعائه نصوصا من الثقافة العربية القديمة، قدمها عبر صيغتى المتكلم والغائب مع إعطاء الصيغة الأولى حيزا أوسع. وبتكسير هذا النفس السردى وبروز صيغة المخاطبة من جهة أخرى:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق

تتفتحين لى كالنبع

وتستسلمين كالشجرة[74]

خطت الذات الكاتبة لإيقاع يراهن على المراوحة بما هى توتر يجسده الانتقال من السردى إلى الغنائى، فيما يجسده التجاذب بين الشاعر ومخاطبه. هكذا انتظمت القصيدة وفق المراوحة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطبة، فى مسعى نحو اندغامهما لبناء دلالية التوحد، أى التحول. ولا يفتأ هذا الاندغام يتكسر بعودة الانفصال، وانفتاح الحوار بين المتكلم والمخاطبة من جديد بما يجعل الإيقاع النصى مراوحة تتجدد، تتخللها عودة ضمير الغائب المرتبط بالنفس السردى.

وعلى هذا الأساس نلفى فى قصيدة «تحولات العاشق» تماثل مجموعة من الدوال صرفيا، تنتظم وفق المراوحة المشار إليها، وهى تتوزع بين مركبات فعلية ومركبات اسمية مع تكثيف للأولى. مركبات فعلية تجسد أنا المتكلم: (أرسم، أبتكر، أخترق، أستطيع، أتقدم، أكسو، أحسب، أتشجر، أهوى، أسمع...) مركبات فعلية تجسد المخاطبة عبر المزاوجة بين المضارع والأمر: (تكبرين، تتفتحين، تستسلمين، تصعدين...، استيقظى، احكمى، سيرى، قفى، تكلمى، زحزحى، صيرى، أغلقى...). وتكثيف الفعل بصيغه المتعددة بوصفه عنصرا بنائيا يجعل الإيقاع مؤسسا للتحول والحركة، وهو ما يشهد عليه اندغام الضميرين فى هذه الدوال: (نزرع، نتغطى، نتفيأ، نجرى...) والمراوحة التى تحكمت فى المركبات الفعلية هى ذاتها التى تحكمت فى المركبات الاسمية: (جسدى، جلدى، أعضائى، هذيانى،...)، (أعضائك، ثيابك، دخانك، ظهرك...)، (خطواتنا، اسمنا، وهجنا، جسدانا...). وقد انتظمت هذه الدوال ضمن ترابطات متعددة أسهمت إلى جانب عناصر لا نهائية فى بناء إيقاع ينهض على مقاطع تتأسس هى الأخرى على المراوحة المشار إليها. ونكتفى هنا بأمثلة تنقل المراوحة من الوحدات اللغوية إلى الترابط عبر التكرار:

أ ـ أنا المتكلم:

أسمع أطرافك الهاذية

أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك[75]

*

جسدى غرفة مغلقةْ

جسدى غابة وسدود وأقبية مغلقةْ[76]

ب ـ المخاطبة:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق[77]

أحكمي عقدة الجفون.[٧٨] (ثلاث مرات)

*

أيها الجرح يا جحيما يضيئني

أيها الجرح يا موتى الأليف[٧٩]

ج ـ اندغام الضميرين:

ننحنى نتوتر نتقابل نتقاطع نتحاذى[٨٠]

*

نزرع أشجار الجسد

نتغطى بأصواتنا[٨١]

*

جسدانا زوايا وأغطية ضيقهْ

جسدانا رتاج وسقاطة والمر إلينا[٨٢]

وتراهن الذات الكاتبة على تكرار الترابطات بطرق متباينة، تهب أحيانا بعض الأبيات وضعية اللازمة: ليبيرا فالوس (خمس مرات)، أحكمى عقدة الجفون (ثلاث مرات)، هكذا يقول السيد الجسد (ثلاث مرات)، أغلقى (خمس مرات). كما تراهن الذات الكاتبة، أيضا، على الاختلاف بما يهيئ لتكسير التماثل وفتح الإيقاع على التعدد.[٨٣] وبما أن مجال الإيقاع ليس مجالا للعد، كما يرى توماشفسكى Tomachevski،[٨٤] فإنه يستعصى حصر عناصر الإيقاع. ولكن ما دام الإيقاع الشعرى هو تنظيم لكتابة معينة،[٨٥] فإننا نستطيع القول إن المراوحة بين صيغتى المتكلم والمخاطبة هى مدخل لقراءة الإيقاع فى قصيدة «تحولات العاشق»، لأن به تنتظم المقاطع ووفقه يتم إدماج خطاب النفرى. فالمقطع التالى:

تجتمع حولى أيام السنة

أجعلها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب.

أثار نقاشات حادة حول علاقة أدونيس بالنفرى، بلغت ببعض الخلاصات حد التطرف الذى قد يفقد مشروعيته إذا ما قرئ هذا المقطع فى علاقته بالمقاطع الأخرى. نستدل على ذلك بصلته، على سبيل التمثيل فحسب، بمقطعين يتوسطهما، وإن بشكل غير مباشر، وهما:

المقطع الأول:

أكسو ممراتى بالطلاسم والإشارات

أبخرها بهذيانى الأدغالى، بالنار والوشم،

أحسبُ نفسى موجة وأظنك الشاطئ:

ظهرك نصف قارة، تحت ثديك جهاتى الأربع.[٨٦]

المقطع الثانى:

أحلم ـ

أغسل الأرض حتى تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار

وأبنى قبة من الدمع أجبلها بيدى[٨٧]

هذان المقطعان هما عينة من مقاطع أخرى وجهت أدونيس نحو تشغيل خطاب النفرى لا فى بناء استعارته فحسب، وإنما فى بناء الإيقاع كذلك. تم ذلك عن طريق تقطيع خطاب النفرى بما يلائم بنية الأبيات، واستثماره فى تكثيف النفس السردى، وقلب استعارته من سياقها الدينى إلى سياق شبقى.

وبالتشديد على عنصر المراوحة يتهيأ لنا، أيضا، فهم تعالق أدونيس مع النفرى فى مقطع الكتابة بالعشق المشار إليه سابقا، وهو مقطع ينسجم مع التجاذب بين المتكلم والمخاطبة، فيما يعتبر منسجما مع إيقاع النص، عبر تفعيل خطاب النفرى. وسنقرأ المقطع، أيضا، ضمن السياق النصى أى فى

علاقته بالمقاطع الأخرى، التى لم يكن منفصلا عنها إيقاعيا ودلاليا:

نقشت على أعضائك جمر أعضائى

كتبتك على شفتى وأصابعى

حفرتك على جبينى ونوعت الحرف والتهجية وأكثرت القراءات[٨٨]

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيرى حيث تشائين بين أطرافى

قفى وتكلمى :

ينشق جسدى وتخرج كنوزى[٨٩]

•

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية

نتحاور بالأرجل

بحبر المسام وكلماتها

ونلهو فى ممراتها المقنّعة

فجأة

تجيء الحمم تومئ الصاعقة

نستيقظ ويجرى كلانا وراء رأسه

فى حنين السكن والإقامة وأمواج الركض

وراء الوطن الآخر

الضائع الدائم ...[٩٠]

إن العلاقة بين المقطع الثانى والمقطعين الآخرين هى علاقة إدماج عبر تغيير وجهة المخاطبة فى هذا المقطع وتذويبه فى البناء العام للقصيدة. فصورة المرأة المكتوبة بقلم العاشق تكشف من غرابة النص ولكنها لا تبدو غريبة عن نسقية الإيقاع، لأنها ترد فى سياق المراوحة بين المتكلم والمخاطبة. من هنا فإن ما وجه أدونيس فى تعالقه مع النفرى هو إدماج خطابه فى النسيج النصى، وتفجير شعريته المنسية، وهو ما ينسجم مع إحدى وظائف التصديرات التى تمثلت فى التنصيص على اسم المؤلف، كما أوضحنا ذلك سابقا. وهكذا يتكشف أن من بين ما راهن عليه أدونيس فى انفتاحه على خطاب النفرى هو اعتماده المخاطبات عنصرا بنائيا فى ممارسته النصية. وسيتجلى هذا الرهان بشكل صريح فى قصيدة «احتفاء بأبى نواس» التى نلفى فيها المخاطبات مشغلة فى بناء عنوان فرعى كما فى بناء القصيدة.[٩١]

ليس النفرى، إذن، هو الموجه للإيقاع النصى فى (تحولات العاشق)، كما يرى الوهايبى، بل العكس هو الصحيح، لأن الذات الكاتبة، وهى تبنى الدلالية عبر الإيقاع وفيه، تقوم بتحيين النفرى استعاريا وإيقاعيا عبر إدماجه.

ويتأرجح أدونيس فى تعالقه مع النفرى وغيره بين تعيين التداخل النصى فى شعره، من خلال تسييج الاستشهاد بالأقواس وإخفائه، خاصة عندما لا يحتفظ بالنص المستشهد به كما هو فى أصله. وهذا ما دفع الوهايبى إلى اعتماد ثنائية الشواهد المدموجة والشواهد الغامضة السائبة فى توصيف تعالق شعر أدونيس مع نصوص قديمة وحديثة.[٩٢] وقد أثار هذا الإخفاء أسئلة اختلفت أمكنة طرحها من باحث لآخر. فهناك من رأى فيه تسترا مخلا كما يفهم من استنتاج تحضل للوهايبى فى قراءته شعر أدونيس وتصريحاته. يقول فى هذا السياق: «وعلى كل فإن أدونيس يحرص على إخفاء مصادر شعره حرصا كبيرا».[٩٣] وهذا ما استغله كاظم جهاد للدفاع عن دعوى انتحال أدونيس لشعر سابقيه ومعاصريه.[٩٤] ونجد خلافا لهذا الرأى، من ثمّن الإخفاء وأدرجه ضمن لعبة النص.[٩٥] وهو ما يقتضى تأمل هذه الخصيصة فى ضوء الاختلاف بين الشعر والنقد. فما يميز التداخل النصى فى الشعر عنه فى النقد هو كون الأول يظل مضمرا بينما يصرح بالثانى. فالناقد يقر بأنه يكتب عن أثر أو عدة آثار أدبية، وتتعدد مظاهر هذا الإقرار الذى يسهم فيه المتن كما الهامش عبر الإحالات المثبتة فيه. أما الشاعر فيسعى، على العكس من ذلك، إلى طمس النصوص المتعالق

معها، وإخفاء قاعدة لعبه. وهذا ما أكدته ليبلا بيرون موازيه أثناء مقارنتها بين التداخل النصى فى الشعر والتداخل النصى فى النقد.[96] فدعوة الشاعر إلى الإفصاح عن مصادره تستجيب لسلطة النقد، وتنسى الاختلاف بينه وبين الشعر. بل إن النقد الحديث قد أصبح يتحرر من رقابة الإفصاح عن المصادر وهو يسلك منحى الشعر،[97] وهو ما هيأ للتمييز بين النقد باعتباره لغة واصفة وبينه بوصفه كتابة.[98] ومن المفارقة أن يقابل تشدُّد بعض الباحثين بهذا الشأن، تساهل القدماء وتنصيصهم على الإخفاء وتقريظه. فجمالية المعانى المستعارة تكمن فى نظر ابن طباطبا، «فى تلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها»[99] وهذا ما تأكد مع ابن رشيق،[100] وابن الأثير فيما بعد. يقول هذا الأخير فى باب السرقات: «الأصل المعتمد فى هذا الباب التورية والاختفاء».[101] فاستفادة اللاحق من السابق يجب تكون «أكتم»[102] لأن فى ذلك جمالية للنص.

وعلاوة على ما تقدم، فالإخفاء فى الشعر يسهم فى تحقيق نصيته، كما يؤكد أن زمن الكتابة فى هذا الجنس الأدبى يختلف عن زمن الممارسة النقدية. ثم إن الشعر يكشف عن شجرة نسبه بطريقته الخاصة، أى من خلال رهاناته النصية، ومن هذه الرهانات تشغيل أسماء الأعلام فى بنائه التى يمكن اعتبارها، من هذه الزاوية، كشفا عن مصادر الشاعر. وللحلاج والنفرى وابن عربى، وغيرهم من أسماء الأعلام، حضور لافت فى الممارسة النصية لأدونيس.

الهوامش:

(١) Gérard Genette. Seuils. Paris, Seuil Coll. Poétique, 1987, p.7.
واعتمادا على تحديد هيليس للبادئة Para تبدو لنا ترجمة Paratexte بالنص الموازى غير مقنعة، لأن مفهوم التوازى لا يتضمن التداخل والتعارض اللذين نصَّ عليهما هيليس. ثم إن تناول جنيت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات Seuils يرجِّحُ هذا الزعم. فالعتبة واصل بين الداخل والخارج فيما هى فاصل بينهما. من هنا قد يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربى له مسعفا فى إعادة بناء ترجمة المصطلح.

(٢) Ibid, p.et p. 74 et 75. وقد عاد جنيت فى تحديده لمفهومى thème et rhème إلى تمييز اللسانيين:
«Le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit)»p.75.

(٣) انظر: Ibid. p. 83.

(٤) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٥، ص٦.

(٥) عبد الكريم القشيرى، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار الكتب الحديثة، القاهرة ـ دون تاريخ، ج ١، ص٢٠١.

(٦) كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل، **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س. ص ١٢٨.

(٧) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، ص٢٨.

(٨) انظر: Seuils, op. cit., p. 73.

(٩) **فصوص الحكم**، ص٩٠. وجاء فى إحدى شطحات أبى يزيد البسطامى: « لا أعلم سوى الواحد، والجمع يخرج من الواحد، والواحد لا يخرج من الجمع» **شطحات صوفية**، م. س.، ص٩٠.

(١٠) **الفتوحات المكية**، دار الفكر، دون تاريخ، ج٣، ص١٦٥.

(١١) أدونيس، **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، دون تاريخ، ص ٢٠١.

(١٢) **الفتوحات المكية**، ج١ .من ص٣٠٤ إلى ص٣٠٧.

(١٣) **الخيال عالم البرزخ والمثال ويليه الرؤيا والمبشرات**، م. س. ص٧.

(١٤) المرجع السابق، ص ٨.

(١٥) **درس السيميولوجيا**، م. س. ص١٣.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(١٧) انظر: قصيدة النفرى، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت ط ١، ١٩٨٠، ص١٧١.

(١٨) انظر: Seuils, Op. cit, p. 130.

(١٩) انظر: Ibid, p. 134.

(٢٠) **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، م. س. ص٢٩٨. والتصديرات هى: الحياة قصة يرويها أبله. شكسبير.
يمكن للحقيقى أحيانا ألا يشابه الحق . بوالو.
من المعقول أن تحدث أشياء كثيرة ضد المعقول. أغاتون.

ويمكن لهذه التصديرات أن تقرأ فى علاقتها بتجربة السجن التى عاشها أدونيس. وعنها تولدت مسرحية السديم.

(٢١) انظر: Seuils, Op. cit., p. 145.

(٢٢) انظر: Ibid, p. 145.

(٢٣) انظر: Seuils, Op. cit., p. 146.

(٢٤)انظر: Ibid, p. 148.

(٢٥)انظر: Ibid, p. 147.

(٢٦) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**. م. س.، ص ـ ص ٣٧ـ٦٤.

(٢٧) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص٢٠٩.

(٢٨) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص١٥.

(٢٩) المرجع السابق، ص. وص ١٠و١٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص١٥.

(٣١) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص١٣. وفى هذا السياق يقول النفرى: «و قال لى كل واقف عارف وما كل عارف واقف».

(٣٢) المرجع السابق، ص١١.

(٣٣) المرجع السابق، ص١٦.

(٣٤) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص و ص٢١٦ـ٢١٧.

(٣٥) المرجع السابق، ص٢١٣.

(٣٦) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٢٣٤.

(٣٧) المرجع السابق، ص٢٥١.

(٣٨) المرجع السابق، ص٢٣٥.

(٣٩) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص ٢٣٩.

(٤٠) المرجع السابق، ص٢٤٣.

(٤١) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٩.

(٤٢) المرجع السابق، ص١٦.

(٤٣) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م. س.، ص٦٦٢.

(٤٤) انظر: Critique du rythme, Op. cit., p. 304.

(٤٥) انظر: Seuils, op. cit., p. 140.

(٤٦) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس يليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٨٧.

(٤٧) أدونيس، **كتاب الحصار**، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص٢١١.

(٤٨) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص١٥.

(٤٩) **شطحات الصوفية**، م.س.،ص٣٠.

(٥٠) **أدونيس منتحلا**، م. س.ص٧٠. واستعمال مصطلحى البتر والاختزال بدل الحذف ينسجم مع الهاجس السجالى الذى حكم الكتاب. ومن المفارقة أن ينسى كاظم جهاد السياق فى قراءة البيت على الرغم من اعتماده على دراسة الوهايبى التى تنص، فى أكثر من موضع، على السياق وتشدد عليه.

(٥١) يتناول ابن رشيق الاختصار من ناحية المعنى، لأن النقد العربى القديم انشغل بالمعنى فى باب السرقات. يقول: «غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده ـ بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا أو رشيق الوزن إن كان جافيا ـ فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه من وجه إلى آخر». **العمدة**، ج ٢، م.س.، ص٢٩٠.

(٥٢) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى. م.س.، ص١٦١.

(٥٣) يرى كاظم جهاد أن فى هذا البيت انتحالا لقول النفرى «ارفع الحجاب بينى وبينك»، **أدونيس منتحلا**، م.س.، ص٨٢. غير أن القارئ للخطاب الصوفى يلاحظ أن صلة الرؤية بالحجاب متواترة فى هذا الخطاب، وهى ترد فى سياق مسعى الصوفى إلى رؤية الله بتمزيق الحجب التى تتخذ، لديه، مظاهر متعددة.

(٥٤) **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**. م.س، ص و ص ١٩٠و ١٩١.

(٥٥) انظر: Critique du rythme, Op. cit., p. 367.

(٥٦) انظر: Ibid, p. 367.

(٥٧) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م.س.، ص١٢٥.

(٥٨) **الآثار الكاملة**، المجلد الثانى، م. س.، ص١٢٦.

(٥٩) **كتاب المواقف وكتاب المخاطبات**، م. س.، ص٦.

(٦٠) المرجع السابق، ص. و ص٢١٣ و ٢١٥.

(٦١) **أدونيس منتحلا**، م. س. من ص٧٩ إلى ص٨٢.

(٦٢) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص. و ص ٥٩ و٦٠.

(٦٣) **أدونيس منتحلا**، م. س. ص٧١.

(٦٤) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص وص وص٥٩و ٦٠و ٦١.

(٦٥) المرجع السابق، ص٨١.

(٦٦) المرجع السابق، ص٨٢.

(٦٧) **الجسد المرئى والجسد المتخيل فى شعر أدونيس**، م. س.، ص و ص ٨٤ـ ٨٥.

(٦٨) المرجع السابق، ص٤٤.

(٦٩) المرجع السابق، ص٨٥.

(٧٠) انـظــر: **Réécriture, Heine, Kafka, Celan, Muller**, Op. cit, p.61.

(٧١) انظر: **Ibid**, p. 61.

(٧٢) نقلا عن **الشعر المعاصر**، م. س.، ص و ص١٠٥ و١٠٦.

(٧٣) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني. م. س. ص و ص١١٣ و ١١٤.

(٧٤) المرجع السابق، ص١١٨.

(٧٥) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م. س.ص١٢٤.

(٧٦) المرجع السابق، ص١٥٤.

(٧٧) المرجع السابق، ص١١٨.

(٧٨) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م.س.ص – ص١٢٢ـ١٥٥.

(٧٩) المرجع السابق، ص١٤٦.

(٨٠) المرجع السابق، ص١٣٨.

(٨١) المرجع السابق، ص١٢٧.

(٨٢) المرجع السابق،ص١٥٤.

(٨٣) انظر: **Critique du rythme**, p. 146.

(٨٤) انظر: **Ibid**, p. 215.

(٨٥) انظر: **Ibid**, p. 223.

(٨٦) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م. س.، ص ١٢٣.

(٨٧) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م. س.، ص١٤٧.

(٨٨) المرجع السابق، ص و ص١١٨ و١١٩.

(٨٩) **الآثار الكاملة**، المجلد الثاني، م. س.، ص١٢٦.

(٩٠) المرجع السابق، ص١٥٩.

(٩١) أدونيس، **احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨. ص و ص ٨٦ و ٨٧.

(٩٢) **الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس**، م. س.ص٤٥.

(٩٣) المرجع السابق، ص و ص٣٦ و ٣٧.

(٩٤) **أدونيس منتحلا**، م. س.، ص وص – ص – ص ص٧٠ و ٧١ و ٧٤ – ٧٨.

(٩٥) **الشعر المعاصر**، م.س.، ص١٦٨.

(٩٦) Leila Peronne Moisés, «L'intertextualité critique», **Poétique** N 27. op. cit, p. 373.

(٩٧) انظر: **Ibid**, p. 374.

(٩٨) انظر: **Ibid**, p. 375.

(٩٩) **عيار الشعر**، م. س.، ص٨٠.

(١٠٠) **العمدة**، م. س.، ج٢، ص٢٨١.

(١٠١) **المثل السائر**، م.س.، ج ٢، ص٣٤٢.

(١٠٢) المرجع السابق، ص٣٥٨.

أدونيس والبحث عن الهوية*

باتريك راڤو**

إلى الآن، رأينا أن الشعر ينحو إلى تدمير العديد من الأفكار المسبقة، وأنه من هذا المنطلق بعينه يلتقى ببعض الأفكار التى اعتنقتها الفيزياء الجديدة. فى العرض الذى يلى، أحرص على إبراز مفهوم الغياب وقدرته الخلاقة. إن كان كل غياب هو «حضور» ينبغى كشفه، فإن أحدهما لا يسعه أن يوجد دون الآخر. لا أنى أتحدث خلال هذا المقال عن الزمان والمكان دون رغبة فى الفصل بينهما؛ إذ أفضل مصطلح المكان ـ الزمان على مصطلحى المكان والزمان. سوف أواصل النهج نفسه بصحبة شاعر أسس وجوده على «المنفى»، منفى الذات، والبحث عن وجه لهوية دائماً ما تقع فى الأفق ولا تمكث فى اللحظة إلا بوصفها فانية ـ صورة لا تنفك الريح تزيحها.

هو بحث شعرى عن الهوية، لا يسعه أن يكتفى بمكان معين؛ لأن المكان الحقيقى دائماً ما يكون مكاناً آخر. عندما نأتى إلى هذا العالم، فإننا لا ننخلع فى واقع الأمر عن جذورنا، بل نحمل فى أنفسنا الانفصال عن الجذور. وهذا الوجه الذى سوف نحاول طيلة حياتنا أن نلصقه بجلدنا، حتى لو أدى الأمر إلى فقدان هويتنا الأولى، سوف يكون بناء نتولاه، عبر دروب تفضى إلى لا مكان (على حد ما كان حريًا بهيدجر أن يقول).

دروب تتلاشى. وإذ تتلاشى، تستدعى المستقبل؛ أى الدرب القادم. لا تنكشف إلا فى المسير، فى الحركة. يقول أدونيس فى موضع ما:

عش ألقاً وابتكر قصيدة وامضِ

زد سعة الأرض.

[من «أوراق فى الريح» من ديوان بالعنوان نفسه]

* ترجمة **وليد الخشاب**، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

** شاعر فرنسى.

القصيدة بوصفها شروعاً، بوصفها إبداعاً لوجهها نفسه، لهويتها لكن لا تنسى للحظة أن فى نهاية الطريق، عند الأفق، يبقى أفق آخر ينبغى تجاوزه، لاتنسى أن رحلة البحث لا نهاية لها، وأن النور المبتغى لن يكون فى نهاية الأمر سوى جزءٍ متناهى الدقة من «النور» البادى خلف الحجب، الذى يحلم به الشاعر.

*

مرة أخرى إلقاء للنظر الذى لا يتواضع فى أى مكان، إلا أن يكون عند أفق ذاته نفسها، ويجعل بذلك من رحلة البحث الشعرية درباً للحج. يقول أدونيس عن الشعراء:

لا مكان لهم، ـ يُدفئون

جسد الأرض، يصنعون

للفضاء مفاتيحه، ـ

لم يقيموا

نسباً او بيوتاً

لأساطيرهم، ـ

كتبوها

مثلما تكتب الشمس تاريخها، ـ

لا مكان ...

[من قصيدة «الشعراء» من ديوان (المطابقات والأوائل)].

لكن اللامكان الذى يتحدث عنه أدونيس هو ما يتضمن فى ذاته القدرة على الذهاب دوماً إلى مدى أبعد ـ ليس المسير سوى انبساط أمل معين، بحث معين، عن المنفى.

طيلة هذا المنفى، يتخلق الوجه، تبنى الهوية نفسها شيئا فشيئاً، الرجل السائر كالريح التى تلهو بأوراق الشجر، يهدم وينظم، يشكل حتماً وباستمرار صورة الآخر المفقود فيه، التى تظل دائماً موضوعاً للابتكار.

ما هو أساسى هنا هو ذلك البحث عن الحرية، حيث الوجه الذى ينبثق عن نفسه فى كل خطوة، إبداعا أكثر منه تكشفاً. نولد حاملين ما يمكن أن نسميه حركة ما، تشظياً داخلياً، «نحن» أُخر ينبغى «إبداعهم» أكثر من «كشف الحجاب عنهم». الحرية تلاش، متواصل، وخلق جديد للذات، لوطن لا نملكه كلية أبداً. نحن جميعاً بلا أوطان، وحريتنا تتمثل فى هذه الإرادة المجنونة التى تبغى بناء مشهدها «الخاص» بها.

إرادة عارمة تبغى ألا تُعرف بأى مكان كان، وأن تعى أنها ليست أبداً مجرد نتاج للماضى، ولا حتى للحاضر. ليس من مكان «حق» إلا فى «المسير»، فى غيابه الخلاق. هذا الغياب يحملنا على أن نكون ـ مثله مثل الحضور. اللحظة ماض بالفعل، وتجذر بالفعل. أما المنفى فحرية. أن ندوم هو أن نذهب نحو المجهول، وأن نهيم على وجوهنا.

لذلك، نكتشف لدى الشاعر قلباً لمفهوم العلة والمعلول، لمفهوم الحتمية. الوجود كائن... ليس مخلوقاً، لا يكون جزئياً أبداً، ولا على نحو واقعى أبداً، مثل السراب. هو دائماً علة نفسه ويتطلب أن يبنى باستمرار حتماً. القصيدة هى ذلك المكان الآتى:

يرون الطريق أغانى

وخطاهم ينابيعها ...

[من «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» من ديوان (المسرح والمرايا)].

إرادة تجاوز ثنائية الحضور والغياب، ومثلما عند الشاعر رينيه شار، تجاوز اتحادهما الظاهرى، انصهارهما فى بوتقة واحدة أقرب إلى أن تكون ضوءاً ساطعاً لا يحمل فى ذاته المعتم الغياب الذى يدفع الذات لأن تظل فى دائرة التساؤل. إرادة عدم الغرق فى شلل الثبات، الموت الحقيقى، ليس الموت الذى يتضمن فى طياته الحركة، الانطلاقة، بل الموت الذى لا هو هاوية، ولا صمت، الذى ليس شيئاً فى حد ذاته والذى ينتمى إلى الظلام المطلق والضوء الساطع بالقدر نفسه.

إن التناقض الذى تطرحه الهوية ينبع مما تتطلبه من هز لأركان الاستقرار. الهوية تحمل فى طياتها هاوية، وفى نهاية الأمر، السؤال دائماً سؤال يولد سؤالاً، بلا إجابة نهائية. إقليم الشعر لا يملك من مكان إلا مكاناً فانياً ـ رحلته لا نهاية لها.

وعى أدونيس جيداً أننا يمكن أن نقرر التوقف أثناء الطريق. إن كان حقاً أن العالم الداخلى لدى شعراء كبار غيره هو «مكان»، فلدى أدونيس لا يمكن لهذا المكان أن يوجد، إلا أن يحمل فى ذاته بالفعل ازدواجية داخلية، تناقضاً ـ مشهداً متحركاً، ربما لن يتكشف أبداً لكنه يظهر خاطفاً عبر القصائد والرؤى والصور القوية. فلننصت إليه:

والشمس محبسى القديم الشمس محبسى الجديد

والموت أغنية و عيد؟

أسمعتنى ؟ أنا غير هذا الليل ، غير سريره اللزج المضاء

جسدى غطائى ـ

نسج حبكتُ خيوطه

بدمى وتهت ، وكان فى جسدى متاهى

أعطيت للورق الرياح ، تركت أهدابى ورائى

حاجبيتُ ، من غضب ، إلهى

وسكنت إنجيل الرضاعة

كى أكشف الحجر المسافر فى ردائى ...

[من قصيدة «مرآة الزلاجة السوداء» من ديوان (المسرح والمرايا)]

لا يعطينا النص الجسد ولا الوجه ولا البلد، فهم يتطلبون بناءً، وهم منذورون لميلاد متجدد دائم ـ والواقع كلمة غير مناسبة، تكاد تفتقر إلى المعنى، والمطلق لا يستحق شرف أن يعرف، وهو ليس سابقاً ولا مستقبلياً، بل حاضراً بالكاد. أعود فأؤكد أن الزمن لا يفعل سوى أن يصلح، لكن كذلك أن يدمر ما هو كائن. ما هو كائن منذور للموت وحده، فالحركة هى منبع خلق الوجود، منبع الهوية.

لا يبنى المرء نفسه إلا من صورة إلى صورة أخرى. ولا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه إن راكم الأمكنة، أمكنة الميلاد أو التوطن أو السكنى، حتى لو تقبل مورثاته الثقافية أو الاجتماعية أو الجينية، معترفاً فى نهاية المطاف (خطأ) أنا مجموع كل ما ورثت (ولا يهم إن كان هذا المجموع حسابياً أو مضاعفاً إلى ما لا نهاية). كلا، ما أنا إلا حاصل جمع ما أبدعت فقط، وما جلوت فحسب أثناء استكشافى عالم هنا والآن، أثناء استكشافى نفسى باسم خيالى المبدع. أرفض أن أكون مجرد معادلة، مهما كانت ملغزة أو مركبة. أرفض أية حتمية.

أدونيس يكتب ويبنى عالماً يدين فيه الجمود، وكذلك الثبات، والانتماء، لكن أكثر ما يدينه على ما يبدو لى، هو تصنيف الأفراد على نحو مجحف، عفا عليه الزمن، وحبس اللفظ بين أسوار مفهوم ما. لهذا السبب، أعتقد أنه لم يزل هناك تشابه مدهش بين عالم أدونيس وما اكتشفه علماء الطبيعة؛ أى أنه ليس ثمة خيار ممكن بين الموجة والجزيئة، فالواقع مغاير تماماً، فيما هو أعمق وأبعد من كل التصورات التى نستطيع أن نبنيها عن الواقع. والأهم هو أنه لا يدخل أبداً فى الفخ حيث ننتظره، بل يتحدى التخيل؛ لأنه يضمننا فى تعريفه. لهذا، يبدو الواقع «محتجبا»، يستحيل فك شفرته، لكن علة ذلك هو أننا نعتبر أن الواقع خارج أنفسنا. لهذا السبب، بحث العديد من الشعراء عن «الحقيقة» داخل أذهانهم، وأحسوا بهشاشة الحد الفاصل بين الخارجى والداخلى، ونبذوا هذه الثنائية جاعلين بالتالى رؤيتهم للعالم أكثر رحابة:

كلما حاول أن يمحو ذكرياته

يتهيأ الحاضر لكى يمحوه ،

وكلما هجم قلبه ليستشرف المستقبل

طوّقه جيش الذاكرة

السياج الذى يحميه

هو السور الذى يحاصره ،

يا لهذه الدائرة :

هل دمك أيها الإنسان

هو ضوؤك الوحيد ؟

[من «احتفاءً به» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)]

لا يمكن، إذن، أن يتحقق هذا البحث عن الذات، الذي يتوسل بالمنفى والشتات لو رفضنا الخارجانية. ينبغي أن يعيش المرء هذا الشتات في الجسد والذهن وبواسطتهما معاً، لكن أيضا بواسطة التنقل في المكان والزمان. هكذا يتم التوفيق بين المكان الخارجي ودخيلة الإنسان العميقة، ويعيش المرء هذا المكان وهذا الزمان، ويتحرك داخلهما دون توقف، يسبقهما حيناً أو على العكس يسعى إلى اللحاق بهما. هكذا تحضر دماء الحلاج لتجرى في طمى الزمان ـ المكان وتحمل صور العالم وتتغذى من الحركة التى لا محيص عنها، والتى يحملها الكون فى ذاته. وتقع هزة داخلية بسيطة للغاية تلد وجه الآخر، الهوية التى لا تولد إلا على مدار الأزمان، خلال الشتات. أيضا يعطينا أدونيس درساً عظيماً عن النزعة الإنسانية؛ إذ يغمرنا بهذه الواقعية المتماسة مع الحلم، (حيث إن كليهما مرتبط بالآخر ولا سبيل للفصل بينهما) حيث لا وجود للدخيلة إلا بالخارجانية، إلا بالمفارقة التى تؤسس كلا منهما.

من هنا، ينشأ أحياناً نوع من فقدان الشجاعة اللازمة للعيش في التيه، نضوب مؤقت خلال هذا البحث المثرى أيما إثراء، «الحيوى» للغاية... مثل زفرة، تنهيدة، تنفس لا غناء عنه ليتواصل التيه ـ هذا البحث المستديم عن «وجه» داخلي ما.

أتكلم ؟ عن أى شئ ؟

وبأى اتجاه أسير ؟

سألتك يا نورساً يتموج فى زرقة البحر.../ كلا

من يقول : سألت ، ومن قال :

أستشرف البحر، أو أتحدث مع نورس ؟

لم أكن ،

لم أسر ،

لم أقل ...

سأناقض نفسى

سأضيف إلى معجمى :

لغتى لست منها ، فمى

لم يكن مرة فمى ـ

آه ، يا نجمة الخراب ، ويا وردة الدم

[من (كتاب الحصار) «قصيدة صحراء»]

لكن، ربما يتولد اليأس عن بنية معينة للزمان ـ المكان تشبه سرطانات تتكاثر تكاثراً مذهلاً على الأرض. تبدو نيويورك كأنها النموذج الأصيل بعينه لهذه البنية. يدعونا أدونيس فى كتابه الموسوم Le Temps Des Villes («زمن المدن») (الصادر عن دار ميركوردى فرانس) إلى التأمل حول الجانب المهم الذى يحتله موضعنا فى تلك الأماكن التى تسجننا، مثل دروب تمحو فيها الممكنات بعضها بعضاً، عبر آلاف من التشابكات.

ينبغى أن يتعود شاعر الغرب ، هو أيضاً ،

أن يبكى على الطلل ،

وأن يكتب على الرمل .

ينبغى أن يعرف كيف يوحد بين الترياق والسم

وأن يعرف كيف يحل ما

لا يمكن حله ،

ينبغى، هو أيضاً ،

أن يعرف كيف يشكر الريح.

[من (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)].

فى هذه الجغرافية، ليس ثمة من موضع واضح للعيان تشغله الجدران التى توقف الرياح الهابة، والتى تختزل الأفق فى نقطة، فى ذرة لا تملك ميزة أن تكون ذرة من شهيق، ذرة من فناء، ولا هى كذلك فى مقام ما يمكن أن تكونه اللحظة إزاء الزمن (أى: ميلاداً ـ عالماً بحد ذاته، حرا فى أن ينتزع نفسه باستمرار من المدة الزمنية).

ينبغى أن تكون فانياً، وألا تكف عن تثبيت النظر على ما هو بعيد، حيث يمكن للانهائى أن يكتسب «وجهاً».

الجدران والطرقات وشرايين المدن تشبه متاهات لا يسع الشتات فيها إلا أن يكون محدداً ومتوهماً. الأمر فى هذا الحال يعنى الدوران حول النفس إلى ما لا نهاية، لا

الانطلاق. هذا شتات مزيف، غريب عن ذلك الذى يعلن أدونيس انتماءه إليه. الشتات دائماً فى جوار المنفى، يقتات من المكان، من الهندسات، بل فى وسعه أن يديم وجود المكان والهندسات بالشوق الذى يحمله بين جنباته. الموضوع الذى نلتقيه يتجلى ويستديم، وفى نهاية الأمر يتسبب تسليط أقصى الأضواء عليه فى فتح فضاء يساعدنا على أن «نكون»، على غرار ما يحدث فى أعمال «إيف بونفوا».

فى واقع الأمر، تعاود المفارقة بين المدة واللحظة الظهور، وقد أثراها البحث الشعرى؛ الفانى والممتد، الممتلئ والفارغ. لكن الممتلئ المعنىّ فى علاقته بحياة المدينة يحكم على الفكر قسراً بأن يهيم على وجهه داخل ذاته، بأن يعجز عن تجاوز الأسوار التى تحبسه، وتمنعه من أن يطرح نفسه فى أفق الأشياء ومن أن يعطيها معنى ما، حتى وإن كان فانياً. على شاكلة تلك الثقوب السوداء الشهيرة التى ترقش الكون الذى نعيش فيه، المدينة وعاء ملىء بما يفيض، يمتص الشوق ويحبسه، وبالتالى تدمر الحرية وتجمد الحركة، والازدواجية، وتوحد المتناقضات حتى تصل بها إلى الانصهار المشئوم ـ الموت.

نيويورك أيتها المرأة الجالسة فى قوس الريح
شكلاً أبعد من الذرّة ،
نقطة تهرول فى فضاء الأرقام ،
فخذاً فى السماء وفخذاً فى الماء ،
قولى أين نجمك ؟ المعركة آتية بين العشب والأدمغة الألكترونية. العمر كله معلق على جدار ، وها هو النزيف.

[من «قبر من أجل نيويورك»].

المادة، التشبع الزائد عن الحد بالمادة، يعرقل تعبير الإنسان عن نفسه بحرية، فالمادة تخلط الأمور بعضها ببعض. ينبغى، عندئذ، أن يتحايل عليها المرء. كان برجسون يعتبرها عائقاً يتعثر عنده التفكير، عائقاً ينبغى تحاشيه ـ ينبغى «تجاوزه».

أية علاقة توجد بين 'دن والمادة؟ أعتقد أن نفى الحرية يحدث تحديداً فى قلب هذه المدن وأن ثمة تشابهاً هنا مع ما يتوق إليه الفيلسوف. لم تعد المادة صلصالاً يتطلب تشكيلاً أو محبة، بل صارت شبكة معقدة من الخيوط التى تنسج حولنا مثل نسيج العنكبوت.

هكذا الأمر بالنسبة إلى المدن وضوضائها، وسديمها، لكنه سديم لا يخرج منه إلا سديم، متضاعف عدده، حيث لا يسع الظلمات أن تحتوى من أنوار إلا أنوار نيون باهتة.

وعى أدونيس أننا جميعاً ريح ومكان و زمان. وأننا لا نستطيع أن نخلص إلى الانصهار فى اللاجدوى التى تحملها المدن فى كلامها الذى لا يتم أبداً بسبب تسممه. وأننا نحتاج الهواء، وأن النفَس الذى فينا ينبغى عليه أن يتحد بنفس الريح وروح العناصر، وأن الموت، الموت الحق بيد الفضاءات المغلقة، التى تنتج الجريمة فى سرية تامة. نحن من مكان و زمان، ونتاج اتحادهما الهش. القصيدة هى المكان الذى يختلط فيه أحيانا هذان النفسان. بحيث يلدان اللانهاية والمسيرة التى لا تنقطع التى تحملها اللانهاية فى داخلها. من مكان إلى مكان، نبنى العالم، نمنحه حياة مستمرة ونخلق وجهاً، وجهنا!

نحن بحاجة إلى فضاء ما كى نوجد، كى نواجه الأوجه التى قد تولد من حلمنا المتحد «بالواقع».

ديمومة سؤال لا يمكن أن يطرح إلا تحديداً فى العالم الذى يشعر فيه الإنسان أنه قد بلغ أقصى حد من العرى، ومن الهشاشة، حيث الرمال تغطى الحجر: السؤال الذى يجبر الإنسان على أن يولد، وأن يولد ثانية، إلى ما لانهاية، لا ينفك يقترب من «أفقه». السؤال الذى يماثل جوهر الإنسان، «واقعه» الحق. مثلما لدى «إ. بونفوا»، ها هو مرة أخرى درس عظيم فى النزعة الإنسانية يعطيه أدونيس، الذى اختار درب الريح، رافضاً أية بنية تزيد صرامتها عن الحد، عارفاً عن حق أن المنظر الذى يحيط بنا، الذى يحاصرنا، يكاد يكون امتداداً لنا، وأننا نحمل فى داخلنا هاوية، هذا صحيح، لكن عارفاً أننا شديدو القرب من هذا الكون الذى شهد ميلادنا، شديدو القرب من النسىء والحياة فى آن، لدرجة أن ذلك التدمير الذى كثيراً ما يحمل الشاعر رايته، هو شوق لميلاد جديد، كلمة يمنحها للرياح، تراب يحمل بداخله البذرة،

ويتغذى بالأفق، في كل لحظة... رفض للعيش في فضاء ينغلق على ذاته، سجن، فضاء يتجمد بفعل المدة، ليكتسي بقسمات وردة رمال لم تعد الريح تلاعبها.

السؤال الذي تحمله ريح الذهن ينبغي أن يستدام، تماماً مثل «الرغبة التي ما برحت رغبة» عند رينيه شار. لكن كي يتأتى ذلك، يجب أن يتغذى هذا السؤال بالفضاء والزمان، فالكلام الذي يلقيه الشاعر في وجه العالم ما هو إلا أبنية هشة تقاوم من يقتحمها وتمثل «ريح» الكتابة. لقد استخدمت تعبير «الوحدة المبدئية» في حديثي عن بوسكيه، لأبرز أن الكلمات تشكل عالماً، هو في مقامنا هذا قطر شعري، حيث الذهن حر مطلق الحرية في أن يتجول، دون أن يظهر أي حائط معرقلاً الرحلة.

أحمل هاويتي وأمشي. أطمس الدروب التي
تتناهى، أفتح الدروب الطويلة كالهواء،
والتراب، خالقًا من خطواتي أعداءً لي، أعداءً
في مستواي. وسادتي الهاوية والخرائب
شفيعتي.

إنني الموت حقاً.

[من الـ «مزمور» التالي على «ساحر الغبار» في ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)]

ها هو ذا الموت ثانية، لكنه موت مثله مثل الخواء، ينبغي ألا نستخف به. إنه الموت الذي نخشاه جميعاً، ومع ذلك نحمله بداخلنا، منذ الميلاد، ذلك الموت الذي يرغمنا على الامتلاء بالشمس، بالنور. أظن أن الموت الذي يتحدث عنه أدونيس، هو ذلك الشيء الغامض الذي لا يصاغ بالألفاظ، ذلك الوجه الذي هو وجه الشاعر، والذي لا يستطيع اكتشافه إلا في المنفى.

وجه ليس لأحد سواه ـ «وجهه وحده»! إن النزعة الإنسانية لدى هذا الشاعر تكمن في اعترافه بأننا جميعاً نملك وجهاً يظل مختفياً عن أنظار الآخرين حتى في رائعة النهار، فالعتمة حاضرة دائماً حضوراً بالقوة. وفي حال الموت، لا تعرى النفس، بل تظل سراً إلى ما لا نهاية. إن ائتلاف الحياة والموت خليط يسمح للإنسان بأن يكتشف نفسه، بأن يكون أكثر قرباً من «واقعه» الحق. العرى إعدام، على نحو ما؛ أي فعل يدفعنا لأن نخلع أقنعتنا أمام أنفسنا وينتمي إلى مجال قتال مستحيل...

يا ظلمة في أفقي

يا قلقي،

شد على تجددي ومزق

واعصف به وحرّق

لعل في رماده

أبتكر الفجر النقي

[من «يا قلقي» من ديوان (قصائد أولى)]

يا يد الموت أطيلي حبل دربي

خطف المجهول قلبي؛

يا يد الموت أطيلي

علني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي.

[من «أغنيتان للموت» من ديوان (قصائد أولى)]

أي الموت بوصفه مهرباً، بوصفه افتقاراً مطلقاً، بوصفه درباً يجب سلوكه؛ لأن فقدان كل انتماء وهمي، كل مكان معين، كل تحديد، هو بالذات ما يؤهل المرء لأن «يولد من جديد». هنا، الموت مرادف لميلاد جديد. على نحو جدلي، الموت: حياة. لذا، يحذرنا أدونيس منه، ويتوق إليه ويخوض صراعاً في كل لحظة.

لكن هناك ما هو أكثر من هذا الموت، ثمة المفارقة، وأدونيس يطرح علينا العديد من المفارقات الشعرية، من الحكم الشعرية:

ـ الريح هي اللغة الدارجة

في الطبيعة،

والضوء هو اللغة الفصحى

*

ـ للغبار جسد

لا يرقص إلا مع الريح

*

ـ ألمس فى الغبار أصابع الريح

أقرأ فى الريح كتابة الغبار.

[مقتطفات متناثرة من قصيدة« احتفاءً بالريح والشجر» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

ـ لايزال يتعلم كيف يرسم الفجر

سريراً يتمدد عليه

[من «احتفاءً به» من ديوان(احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

ثمة سؤال يداعب الشفاه مجدداً، المكان والفضاء والزمن يختلطون ويتمايزون فى رقصة تؤديها الريح. أين الإنسان؟ ما واقعه الحقيقى؟ الواقع؟

أدونيس يجيب ولا يجيب، يشير إلى الدرب، يرسم رموزا هيروغليفية على رمال الشعر. الريح دليلنا الأوحد وكل شكل يتركب ويتفكك بفضل سيمياء رفيعة، سرية.

الإنسان فى قلب لعبة لا يملك منها إلا بعض المفاتيح، وهو ذاته طارح أبدى للأسئلة عن هذه اللعبة، والسؤال لا يستدعى إلا السؤال، ويسافر هكذا مثل الريح التى تجعل من العالم عالماً يتفتح إزاء كل تساؤل:

خطوات الريح أجراس

تُبقى الفضاء فى يقظة دائمة.

*

الريح زفير الفضاء

*

الريح وتر سابح فى الفضاء

وهى نفسها العازف والموسيقى

[مقتطفات من «احتفاءً بالريح والشجر» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

أدونيس، إذ يرفض كل واقع بالغ الجمود، محتوٍ و«يابس»، يظهر غير مرة طابع هذا الواقع الفانى، اللحظى. ليس الإنسان طارحاً للأسئلة فحسب، لكن الأسئلة التى يطرحها تدبّ فيها حياتها الخاصة. الأسئلة تعبر الإنسان، تشكله، تدفعه إلى الأمام كلما حاول الموت أن يغلق الكتاب الذى يمسكه الإنسان بين يديه، ضاما إياه إلى جسده، حاملاً إياه فى نفسه...

الإنسان كتاب

تقرؤه الحياة دائماً

ويقرؤه الموت فى لحظة واحدة

مرة واحدة

[من «احتفاء بلعب الحياة والموت»من ديوان (احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة)]

شظايا إجابات، هذا ما تبتغى أن تكونه هذه الحكم المشبعة بالشعر، العارفة كيف تبقى على النور بداخلها، مثل الشمس العارفة كيف تملأ العالم بنقاط متتالية من الضوء والظلمة، ليست الإجابة فى الكتاب، فى الريح، فى الرمال، فى الهواء ـ هنا وهناك ثمة فتات، بعض ذرات تراب تحييها الريح وتلهو بها. الإنسان، المتواضع، الذى يعرف كيف يحب كشاعر، يجمع أجزاء الواقع، تلك التى سوف تشكل كياناً، هشا، وجها يمكن تقبيله، جديداً. رحلة الشوق الشعرية تنطلق من كل نظرة، من كل ضوء يلتمع مضطرباً.

ـ الضوء ثوب

يحدث أحيانا أن ينسجه الليل

*

ـ الغسق ـ الوسادة الوحيدة

التى يتعانق فوقها النهار والليل

*

ـ أحلام الليل

خيوط ننسج بها ثياب النهار

[مقتطفات من «احتفاءً بالليل والنهار» من ديوان (احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة)].

للأشياء ميلاد سحرى عند أدونيس، تمتلك جانباً من صلب الواقع، تمتلك جانباً من اللغز. لم يعد الإنسان منبع الحقيقة ومالكها المطلق؛ لأنه جزء لا يتجزأ من مسرح هو ممثل فيه بقدر ما هو متفرج. بصفته إنساناً ـ شاعراً عليه أن يحوز «حذاء الريح» ـ ليستوعب ما يحتوى الذاوى من سحر، وطفولة، وجدة، وذلك البهاء الذى كثيراً ما يتخذ، لدى أدونيس، وجه امرأة:

أعرف ـ الغيب هذه الوردة

الغيب هذه المرأة

والوجه نفسه قفا السماء.

أعرف ـ غيمة غيمة

ستصعد سماواتى من جنات الأرض،

وأهلاً بالتاريخ وهباته:

كيف ييأس الزائل وطريقه الريح ؟

[من كتاب (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)]

إذ يفلت من براثن المفهوم المجرد، ينسف الشعر فكرة أن الإنسان هو مقياس كل شئ. يصير الإنسان ذلك «الآخر» الذى تحدث عنه أرتور رامبو. داخلاً فى نفسه وخارجاً عنها، يتخذ دائماً مجاله عند الحدود بين الحلم والواقع، دائماً منتحياً جانباً إزاء ما يعتقد أنه الواقع. الشاعر كائن ... متناقض... والتناقض المفارق، الذى يمثل على نحو ما ولادة السؤال، يفضى فى أغلب الأحيان إلى «الجنون» العاصف بالاتزان، الذى يغمرنا فى الخواء الهائل، حيث أدنى لمحة من الضوء تقبض عليها الأصابع تمثل بالفعل انتصاراً على الموت. نحن موجودون؛ لأننا نحاول إيجاد معنى لكل ما نعيشه. الموت هو أن نرفض اتخاذ موضع مغاير، هو رفض هذه الحركة الجدلية، الذى يضعنا فى حضور المفارقة، فى حضور السؤال الذى يقدر لنا وجوداً «متأرجحاً».

*

هل تنظر الأشياء إلينا؟ هل تمتلئ بهذه الوثبة الحيوية المحببة إلى قلب الفيلسوف برجسون؟ أم هى ممتلئة بالخواء ـ بالريح؟ هل نحن حقاً هنا وفى مكان مغاير؟

هل تحملنا فقط هذه الحركة الداخلية؟ هذه الحركة التى تنشئنا كلما حاولنا أن نتخذ موضعاً فى مكان معين، يفترض أن يكون مكاناً للسلام، لكن أى سلام..؟ أمن الجنون أن نرسى المفارقة كمحرك، كمبتدأ لكل حركة؟ أمن الجنون أن نرغب فى ارتداء وجوه عديدة، أن نرى فى الأشياء ما يشبه الظل، «آخر» ينبغى علينا أن نرفع عنه الحجاب دوماً؟

أعتقد أن هذه الإرادة، الرغبة فى أن يكون المرء «آخر»، أن يتخذ موضعاً فى «مكان مغاير» هى اتفاق محسوس بين الإنسان وما يخلقه عبر مفارقة: الحياة. حضور عالمين، مجرتين تفصل بينهما هوة سحيقة، بحق، يقف فيها الشاعر، حدود ليست مجرد خط فاصل بل عالم قائم بذاته ـ سفح الإنسان الآخر.

أدونيس يتوجه إلينا هنا برسائل عدة، حاملاً شعرا مرهفاً حليفاً للريح. شعره شعر رجل مزود بوجوه عديدة، رجل ينى ذاته يوماً بعد يوم ولا يرى من سلام إلا انتهاك المكان الراهن ـ بميلاد جديد مترع بالنور وبالليل:

ستكونون فجراً

سيكون الزمان لأحلامنا شرفات ...

كل شئ جديد على الأرض ، والأبجدية

لهب،

والجنون

سفر بينها وبينى/

أفق
يتهجى الحدود الخفيةْ،
واسمنا واحد ـ

تأسست في شجر لا يموت
ورأيت الخطى ورأيت البيوت
وهي تنهار/ هذا شراري
والمسافات حُبلى
واسمنا واحد ـ ونجتاح : هذا مدانا

أن نرج المدارات، أن لا نكون
غير هذا الجنون
الجنون.
الجنون.

[من قصيدة «أول الاجتياح» من ديوان (المطابقات والأوائل)].

خاتمة:

الشاعر لا يتخذ موقفه خارج العالم، فرؤيته الثاقبة للغاية تغرسه غرساً في واقع يحطم تصوراته القديمة ويفتتها إلى غير رجعة.

كشف لنا «تراكل» عالماً لامحدوداً، متمددا إلى مالا نهاية ويبدو إيقاعه بطيئاً غاية في البطء. ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار هذه الرؤية للعالم، كي يكون للإنسان رؤية أكثر شمولية للأشياء، كي نكون أكثر قرباً من الأشياء. إن شعر رينيه شار بتصميمه على نفي انصهار الأضداد الظاهري، وعلى اعتبار البرق مجرد وسيلة للنفاذ إلى طبقات أكثر عمقاً داخل «الواقع»، قادر على إكمال ما ينفثه فينا «تراكل» من أبدية. لذلك، فكل رؤية شعرية، كل «رؤيا» تقتضي التصميم على تجاوز الرؤية الأولى، دون خرقها تمام الخرق. اللحظة لم تعد لحظة الناس أجمعين، فالمدة الزمنية حية وتستدعي اللحظة وتعمقها، وفي الوقت نفسه، تجد اللحظة نفسها وقد امتلأت بمدة زمنية تقلصت إلى ما لا نهاية... أية مفارقة أكبر من هذه! على النحو ذاته يمتد المكان إلى ما لا نهاية ويتقلص، مع ذلك، في ذلك المكان الداخلي، مكان المكان، «مركز» الوعي. البحث عن مكان حق، ورحيل الذات بذاتها إلى المنفى، ورفض الثابت، كل هذا يرينا إلى أي حد نوجد بعيداً عن وجودنا، إلى أي حد تتعمق رؤيتنا للعالم مع الرؤية التي نخزنها في الذاكرة كل لحظة. الداخل والخارج لا يقصي أحدهما الآخر، بل يكملان بعضهما بعضاً، دون أن يندمجا، بحيث إننا نوجد دائماً في وضع غير مستقر، باحثين عن «القاعدة والقمة» (نصوغ بعبارتنا كلمات رينيه شار). نتقدم متحسسين طريقنا، مستكشفين أبعاد زمن الفضاء، ملقين نظرة جديدة، في كل لحظة من لحظات رحلة بحثنا اللانهائية، نظرة متحررة تحرراً حاسماً من المفاهيم الجامدة، المشتركة، حريصة على أن تعيش العالم بهدف أن تكون في هذا العالم تواصلاً مع الكل، علاقة مرهفة، جزءاً يشارك مشاركة كلية؛ وإذ تزاوج يقين ما تحصده مع السؤال الذي تحمله في ذاتها، دائما ما تتخذ موقفاً عند حدود ذاتها نفسها. لهذا السبب، لم نعد نستطيع الاستغناء عن هذه الدينامية الداخلية، عن هذا التصميم على أن نسقط أنفسنا خارج ذواتنا في الوقت عينه الذي ما نبرح نسبر فيه أغوارنا أعمق فأعمق.

أياً من كان إذن: «إيف بونفوا»، «تراكل»، «رامبو»، «أدونيس»، أو «بوسكيه»، فالشعر الذي يقدمونه لنا يشير إلى أي مدى أن الشعر خبرة حياة، خبرة معيشة ـ من الداخل ـ ورغبة في عيش امتلاء الأشياء، عيش مفارقاتها، في أن يكون المرء مدفوعاً بالحياة، لكن مع ذلك محتفظاً بنظرة ثاقبة، متخذاً موقعه على نحو ما عند أفق الأشياء، نظرة مهاجرة إلى الحدود بين عالم الأشياء و الوعي الذي يحفرها في تلك الحدود.

آمل أن أكون قد نجحت في نقل الإحساس بأن الشعراء، رغم اختلافاتهم، يلتقون عند نقطة مشتركة، الرؤيوية القصوى. يبدو «تراكل» وقد اتخذ موقعه عند نقطة شديدة البعد عما يلاحظه؛ ولهذا السبب تكتسب نظرته قدراً

أكبر من الموضوعية. إنه يرى الأشياء كما تتأتى، فى المدة الزمنية، مع ذلك فهو يرسم لنا لوحات داخل اللحظة وإن بدا الزمن فيها وقد توقف.

بينما عند إيف بونفوا، الزمن زمن المعيش، زمن المدة، لكن فضاء الأشياء يمتد عندئذ فينا ويمنحنا مناظر لا حدود لها، ويغمر نور بالغ الحقيقية كل ما لم تكن عيوننا تعتاد رؤياه . خبرة الرؤية هى خبرة الحياة وفعل شعرى. فى اللحظة، تنفتح المدة الزمنية وبفضلها يجعل الوجود من نفسه حضوراً. لدى بوسكيه، يبدو أن جسد العالم يزدوج، عالم يولد من جديد مع الكلمة الشعرية. وعبر هذا الإبداع الملغز يتمكن الشاعر من خلق جسد (جسد للكلمات) زمان ـ مكان، عالم من الأنوار والظلمات، عالم يقول الشاعر أدونيس عنه إنه يتخذ موقفه دائماً بجواره ـ هاوية تقتضى استكشافاً متواصلاً.

وضعية أدونيس

صلاح ستيتيه*

ظَلَّ اسمُ أدونيس، لأمد طويل، اسم إله. وهو اليوم الاسم المستعار لشاعر سيّد فى اللغة العربية، ـ وفى ذلك ألوهيّة نادرة. أعود إلى اختيار هذا الاسم المستعار الذى يحيط صاحبه بتوهّج طقسىّ. وأقول إنّه جوهرىّ وإشارة إلى اتّجاه، بعيداً عن أن يكون انعكاساً لتكبُّر ساذج. فالشاعر ليس لاعباً. إنّه بالضرورة ابن لذاكرة عِرْقه، وهو ابن طبيعى وممّا وراء الطبيعة فى آنٍ.

يأتى أدونيس، بحكم مصادفات سيرته، من سوريا ولبنان؛ أى من أرض سام. هنا، ينشَدُ النشيد، وكان هنا أرز الخطيبة. هنا، بعد الموت الفاجع للآلهة، وجد بولس طريقه قرب دمشق. هنا، بالذات، مشى المسيح الذى كان إنساناً أيضاً. وهنا جاء، فى وقت لاحق، قائدُ قافلة أمّىّ، وكان حبيباً لله، فجعل الصفحة الإلهية الأخيرة من كتاب إبراهيم تتألّق. إنّ التقاء هذه الإشارات والأحلام يؤلف جزءاً أساسياً من وَهْج أدونيس الذى أصبح، فى مطارح الشّعر، كاتباً لشعر قد يكون أكثر مَن جدّد داخل اللّغة العربية اليوم. لكن هنا، فى بلاد الأنبياء، لا أحد يعرف تماماً أين تكمن الحدود بين لغة الابتكار ولغة الثّورة، لغة التجديد ولغة التقليد والموروث، لغة الانحلال ولغة القيامة. بحرٌ من اللغات يزاوج بين اللاقَوْل والقول، بين فعْل الفعل وفعل العالم، بين التجسيد والتفكيك، بين سلطة الكلمة وجرح الاسم، بين المخيّلة المجسّدة والمادّة المتّهمة بالمتخيّل، اللاكائن المطعم بالكائن. لغة عكسها مرآة، مرآة عكسها لغة، تَستَجلى، تقول الموت والحياة، الموت فى الحياة، الموت من خلال الحياة والعكس. فى البدء كانت الكلمة، وفى النهاية القيامة. كلّ قيامة تكون بمثابة مصير أبناء سام، التاريخ والبشر الذين لم ندرك بعد، حتى الآن، من أىّ مجال أسطورى جاؤوا ونحو أىّ أسطورة يمضون باستمرار.

* شاعر وباحث لبنانى.

يقول شعرُ أدونيس بنبرته الخاصّة، ذلك كلّه. ونتبين بسرعة أنّ ما يقوله شعر أدونيس إنّما نعرفه معرفةً غامضة. نحمله فينا داخل ما هو غير معبّر عنه، وما نحصل منه على نُتف، ونقرأ من خلال النّور النّقش المبهم. هل يسبق الشّعر الشاعرَ كما يسبق الكونُ استعمالنا المؤقّت له. لا أستبعدُ ذلك، وأظنّ أنّ لغة الشعر الكبرى، اللغة الوحيدة التي تقنعني، هي ثمرة إملاء ليس من قِبل الآلهة، وإنّما من قِبَل الكائن بوصفه كُلّيّة يُحَسّ بها ويفكّر فيها. وإذا ما سُئلت عمّا تعني الكُلّيّة، فأقول إنّني لا أعرف تماماً. وما أعرفه هو أنّ الشّعر يمكن أن يُسوّغ نفسه، ويقول مَن يكون مرّة واحدة وأخيرة، وذلك من خلال حَدْس الكون وتجربته. وإذا لم تسفر النتيجة عن شيء، فيبدو واضحاً أنّ الشعر هو أحد وظائف الفراغ، ومن خلاله يتفجّر الفراغ فيسود الصّمت؛ حيث تسود الفوضى التي تعبّر عن المتعدّد. الشاعر وحيد، والنبيّ وحيد، لأنّ الاثنين يصنعان فراغاً حولهما، وهذا الفراغ هو أحد أسماء الوَحدة، خاصّةً إذا ما توصّلت الوحدة إلى ابتكار روحي، فتصوغ الإنسان في لحظته الحميمة أو تعكس صورة هذه اللحظة ضمن رؤية تعبير ما. يقول براجنا باراميتا سوترا بإيجاز، وعلى نحوٍ رائع:

الفراغ هو الشّكل والشكل هو الفراغ.

قلت إن اسم أدونيس هو اسم طقسي (للتضحية)، ويستطيع أن يشهد على حالة شعريّة يصعب تحمّلها وعيشها. وأمام تفكّك اليقين الذي يشهده الشرق الأوسط العربي منذ عقود عدّة، فإنّ الشاعر الذي تحرّكه الحقيقة ـ مثلما يحرّك الخطأ أشخاصاً آخرين ـ هو الذي مرّ به، منذ الاهتزازات الأُولى، الحدْس والتّكهّن. وها هو، انطلاقاً من ذلك، معرّض للمجازفات والمخاطر، يحمل شهادة تهديد: إنّه ضدّ النظام السائد اليوم، كما كان ضدّ النظام السائد بالأمس ـ نظام المستعمر والمسيطر ـ إنّه الإنسان الذي لا يريد ولا يستطيع أن يتخلّى عن هواء الحريّة الحيّ، عن الأوكسيجين موسّع الرّئات والضمائر. لكنّه يدفع ثمن هذا الأوكسيجين غالياً، وغالياً جداً، من خلال المَنفى الذي يُفرض فَرْضاً أو يُحرَّض عليه، أو من خلال فقدان هذه الحريّة المطالب بها دائماً.

أدونيس هو، إذن، أحد الذين يشهدون. يخلخل ويستبصر: ينظر إلى البعيد ويراه من بعيد، وهذا ما لا تتحمّله الأنظمة التي لا تتلاءم مع الشفافية والصّفاء. ولا أقصد هنا طرح المسألة السياسية فحسب (فالمسائل السياسيّة، بالنّسبة إلى الشاعر، تتعادل وتتساوى، في نهاية المطاف).

إنّي أقصد ما هو أبعد من السياسة. أعني إعادة نظر جذريّة في البنى الأخلاقيّة والثقافيّة والروحيّة، وفي الموروث بشكلٍ عامّ. وهنا، يكمن الجانب الآخر من المشروع القائم على التضحية.

ولقد سبق لي أن وصفتُ في أكثر من كتاب، وبالأخصّ في كتابيَ «حَمَلة النار» و «الليلة الأولى بعد الألف»، حالة الثبات التي وَسَمت الشّعر العربي التقليدي المتمثّل في القصيدة طولَ قرون. وتخضع القصيدة في تنوّع بحورها وأوزانها إلى قوانين صارمة ممّا يستوجب معرفةً عميقة باللغة وإيقاعها للتوصّل، داخل البنية الشكلية نفسها، إلى الحفاظ على غنى الوحي وحرّية المعنى. وثمة منظرون عرب، ڤاليريّون قبل الشاعر ڤاليري (Valéry)، صنّفوا وسوّغوا، منذ زمن بعيد، القوانين والعوائق التي اضطرّ الشعراء الكبار إلى التعبير من خلالها، وهم لم يعبّروا ضدّ هذا النسيج الضيّق الذي وجدت لغتهم نفسها فيه، والذي فجّروا في داخله إمكاناتهم الإبداعيّة، وإنّما جاء تعبيرهم، بجزء منه، كردّ فعل على هذه العوائق نفسها. أضف إلى ذلك محدوديّة الموضوعات التي كان يتطرّق إليها الشاعر العربي القديم، وهذا ما كان يدفعه إلى التّعويض عن ذلك من خلال بحوث تخييلية كبيرة. وهكذا، يضاف إلى الضّرورات الشكليّة مسافة متعلّقة بالموضوع، وهذه المسافة كانت ضروريّة بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي. وما يقدّمه الشاعر لهذه الموضوعيّة لا يمكن أن يكون إلا مفاجأةً، فهو بتصديه لهذه الكلمة النادرة ولهذا البحر غير المرتقب، يلوّن المشهد الذهني الذي تنطلق منه القصيدة. الشّعر العربي القديم هو «شيء ذهني»، مثلما الفنّ بالنسبة إلى ليوناردو. وكما أصبحت عليه الكونشرتو في الموسيقى الغربيّة، تحوّل الشعر العربي القديم إلى مشط مساوٍ يعمل دائماً على التناسق واللاتناسق. هكذا أُحدّد هذه القصيدة بوصفها محاولة للاكتشاف وللإفادة من إمكانات اللغة، ضمن إطار محدّد سلفاً.

اللغة العربيّة لغة مقدّسة، وهى لغة الوحى والقرآن العربى، الكتاب غير المخلوق. إنّ التصدّى لبُنى هذه اللغة ولكلّ ما وضعته فيها عصور الإسلام، لا يعنى محاربة الصُّور – والإسلام لا يولى أهميّة لوساطة الصُّور –، وإنّما العمل على خلخلة الانسجام والتناغم، وتدمير الصورة التى بلا صورة من خلال كَسْر الأُسس الرّاسخة التى تؤلّف قواعد حضارة قائمة على الديمومة، ومتمركزة حول المطلق. ومن هنا، يبدو اسم أدونيس، الاسم المستعار، فى قدَمه المؤكّد وفى رنّة مقاطعه اللفظيّة بوقْعها الحَربىّ، يبدو مطّلباً يذهب أبعد ممّا هو سَلَفىّ، نحو سَلَفيّة أكثر اتساعاً. وها هو عالَم سام السابق لإبراهيم؛ أى السابق للتقسيم. ها هو أدونيس، فى الخمسينيات، محاطاً بشعراء هذا الغموض البدائى – من العراق إلى سوريا، ومن مصر إلى لبنان – الذين يطالبون الأساطير المشرقة، والمعتمة فى آن (من جلجامش إلى أوزيريس، ومن تموز إلى أدونيس الفينيقى) بترجمة إرادتهم فى الانغراس داخل الأُصول الأصليّة ذاتها. وهم بذلك، يشبهون حبة الحنطة التى لا تموت إلا لتبعث حيّة على طريقة الآلهة التى سمّيتُها، الآلهة الخالقة والحاضنة للعريق فى القِدَم، أى لهذه «الأسرار» التى يمتدّ موطنها من الإسكندريّة إلى إيلوزيس (Eleusis)، والتى حكمت وانتشرت، طوال قرون، فى المدى المتخيَّل لشرق المتوسّط. فى نهاية الخمسينيات، عمل هؤلاء الشعراء، ومن بينهم أدونيس، على إعادة نظر جذرية فى الشّعر العربى، شكلاً ومضموناً؛ أى فى كلّ ما كان يأسر هذا الشعر حتّى وصولهم، وفى كل ما كان يبعده عن الحريّة، على الرغم من كلّ محاولات تحريره. لقد أراد أدونيس ورفاق دربه أن يتواصلوا مع النزعة الأصليّة، ويكسروا الطقوس، ويجدوا وراء البنى المفروضة، وجه الحياة الذى يحمل اسماً ثانياً هو الحريّة. وجه الحياة الفانى والمتحرّك، القابل للفساد والموجِع، المكشوف والخطير. وهذه الحريّة المطلوبة، التى تدعمها الاختبارات والنتاجات الجادّة، لاقت الكثير من المعارضة، إلا أنّ زمن الحريّة – وهذا ما تشهد عليه أحداث التاريخ والتحوّلات التى تحدث على مستوى كوكبنا ككلّ – لا يمكن قمعه بعد تذوّقه. وكان يمكن للشعر الأكاديمى أن يتابع مسيرته فى العالم العربى لولا أن انبثق ماء الكلمة وكان غائراً وضائعاً.

وهكذا وَجَد الشعر العربى المعاصر طريقه بعدما ربح معركة الحياة وواجه العوائق المختلفة التى لايزال بعضها قائماً. هكذا تحوّل هذا الشعر، بعد هدوء العاصفة، إلى نهر.

*

إنّه النّهر الذى يجتازه سباحةً، هرباً من القَتلة، بَطَلُ قصيدة من أهمّ قصائد أدونيس: (كتاب التحوُّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) – وهذا هو عنوان مجموعته الشعرية التى تكشف، من خلال الانتقال بين ضفّة وأخرى، عن انقطاع لا يترك مجالاً لغموضٍ سهل بين الأمس واليوم، بين الماقبل والمابعد، بين الهُنا والهُناك.

وإذا كان لابدّ من هذا الغُموض، من الآن فصاعداً، فإنّما سيكون على مستوى آخر، على مستوى الواقع الذى يتخلّص من واقعيّته، أو يصبح فوق الواقع من خلال لعبة التّحوّل الخيميائيّة، وهى لعبة جوهريّة. لكن لماذا يجب أن تكون هذه اللعبة خيميائيّة طالما أنّ حلم اليقظة يكفى، وهو جوهر بذاته، وطالما أنّ الهجرة فى التاريخ، أو فى موضع دائرىّ آخر من التاريخ، قادرة على التعبير عن أعمق ما فى الأشياء والأحداث والكائنات؟ هناك اليوم مقاربة للنصّ الشعرى تريد إزالة الأوهام عنه حتّى لا يبقى منه إلا تنظيم الأصوات والرّموز والإيقاع والمعنى، وهى مقاربة ضعيفة؛ لأنها تدّعى أنّها كاملة. ومع ذلك، تبقى هذه المقاربة هى الأكثر وضوحاً، وذلك لأنّها تحصر دراستها فى البنية الأساسية التى تقوم عليها أُسطورة القصيدة ومن المعروف أنّ لكلّ قصيدة، على نَحْوٍ ما، أُسطورتها الخاصّة عبر هذا الإشعاع القوى الذى تعكسه. والآراء التى تُقدَّم لتفسير هذا الإشعاع، ومهما كانت حكيمة، تظلّ غير قادرة على استيعابه استيعاباً كاملاً.

تحدّثتُ عن الانقطاع لأشير إلى عبور النّهر من قِبَل عبد الرحمن الداخل الذى ينطلق منه النصّ الأدونيسى: «الصقر». وهكذا، فإنّ الموت والقيامة (قدَر الآلهة فى الماضى البعيد)، يندرجان فى وقائع التاريخ الإسلامى. وهنا، يكمن الأساس والمحرّك المتخيّل. ومن الجهة الأُخرى للنّهر، من الضفّة الأخرى، يقف عبد الرحمن الداخل ويتكلّم بعدما كادت السّهام تصيبه، وعنفُ التيّار يجتاحه. إنّه المهاجر؛ أى الذى بُعث حيّاً، الخارج من اختبار الماء مرتدياً الضوء، خاصة أن

الماء حمّال «مركب الموتى»، لكنّه أيضاً المطهّر، ففيه يتمّ العماد والوضوء. الضفّة الأخرى هي الشاطئ الجديد والصفحة الجديدة، وهي بداية (الكتاب). هنا، وبعد اجتياز حدود محدّدة، يمكن أن يبدأ أخيراً «اللّعب الكبير»، وهو ليس لَعباً بل نَقْشاً لذلك كلّه، ولكلّ التجربة المعيشة بصعوبة وبغموض، في زمان ومكان لا يخضعان للإمبريالية الذرّيّة(*) ولا بالزمن الدائري أو بالمكان الذي استعاد نقاوته، حيث كلّ شئ هو الجوهر المعاكس لنفسه، وكل كائن هو أسطورة نفسه، وكلّ حدث حكاية نفسه، وكلّ ليل نهار الليل، وكلّ نهار ليل النّهار، تبعاً لما يقال في مملكة الكلمة. وسلطة الكلمة هي في قدرتها على التحوّل، والتغيّر القابل للتبدّل، بصورة لامتناهية، من الكثير إلى القليل ومن القليل إلى الكثير: فيما وراء الجوهر، فيما وراء التحوّل.

والشعراء، مهما كانوا جوهريّين، هم اسمانيّون(**). وهم يؤمنون بالمساواة بين الإشارة والمدلول، بين الكلمة التى تعنى والشئ المعنى. هكذا كان يتمنّى مالارميه (Mallarmé) أن تكون غاية العالم كتاباً. وقد يكون هذا هو الكتاب الذى يحلم فيه أدونيس. قد يكون هو الفكر العربي الذى يجد نفسه، أحياناً، اسمانياً، وهو من بنى سام. وهكذا نجد أنّ أدونيس يتساءل بقلق، في أحد مقاطع قصيدته، حول عجزه عن الإقامة فى اسمه. لكن أىّ شاعر يستطيع أن يسكن اسمه؟

*

(ألف ليلة وليلة) كتابٌ تتداخل فيه الحكايات والصّوَر، وهو ينطوى ـ على مستوى متخيّل يقظ ومدهش دائماً ـ على رغباتنا وندمنا وحنيننا الإنساني واليومي، وخوفنا وطريقتنا في طرد هذا الخوف. هذا الكتاب هو حاصل وخلاصة. كذلك الأمر بالنسبة إلى (كتاب التحولات والهجرة) لأدونيس ـ، لكنّه خلاصة ماذا؟ هل هو خلاصة حياة بظروفها المنقوشة؟ أم هو خلاصة تاريخ يحمل، بالإضافة إلى البُعد الشّخصي، بقايا حضارة كاملة وثقافة كانت رفيعة، وهى تُواجه، من الآن فصاعداً، تهديداً أعمى، باطنياً وظاهرياً على السواء؟

هل هو خلاصة مخيّلة تلعب مع نفسها لعبة أن تكون ولا تكون؟ أم هو نتيجة حركات فكريّة ونزوات حساسيّة متداخلة كما عند كلّ الغنائيّين الفعليّين؟

نعم، يتألّف كتاب أدونيس من مجموع هذه التساؤلات والاعتبارات، وهذا ما يجعله واحداً من أبرز نتاجاته؛ إذ يجمع طرائق التعبير المختلفة، وانعكاساتها المتشعّبة فى بوتقة واحدة. وهذا ما يجعل منه أيضاً أحد المفاتيح الأساسية فى الشّعر العربى المعاصر. إنّ تاريخ الشاعر والشّعر، التاريخ بإشاراته الأساسيّة الخاطفة، أنطولوجيا الأيّام والليالي، فتنة الجسد والرّوح فى نَشْوَة النّفس وهذيانها ـ، إنّ هذه الموضوعات المتداخلة كلها تجعل مِن (الكتاب) هذه السّجادة الباذخة، المليئة بالرسوم، التى يعتبر تأليفها بحدّ ذاته إحدى خصوصيّاتها الأكيدة. هنا، يتآخى الشّعر والحكمة فى سبيل غاية بديهيّة ثمينة: كلمة تقال للنّفس وللقلب كما لو أنّها تريد أن تنحفر فيهما بالطريقة التى تتحدّث عنها كلّ الكتب المقدّسة فى الشرق الأوسط، بطريقة (النبى) لجبران خليل جبران، هذا الكتاب الذى قرأه يوماً وأعاد قراءته جميع الشعراء المجدّدين فى العالم العربى.

أمّا عن الصّلة الأكيدة بين أدونيس وجبران، فيمكن القول إنّ مسيرة الأوّل، بعدما افترق عن جبران اكتملت عبر طُرُق أخرى عديدة ومتشعّبة.

التعقّد يُواكب شفافيّة نسبيّة للموضوعات المطروحة. التعقّد بوصفه موسيقى موضوعات (الكتاب) وتأصّلها فى مستويات مختلفة للوعى الشخصى والاجتماعى ،وفى طبقات متنوّعة للغة التى تزاوج بين البساطة الكاملة والإفراط فى التنميق، من أجل دفع فعل القول إلى أقصى ما يمكن. والرّغبة، والحبّ بالأخصّ، يجدان هنا شكلاً من أجمل أشكال التعبير. ولذلك، سيظلّ عشّاق الشّعر يردّدون ويتناقلون، لوقت طويل، وباللغتين العربية والفرنسية، الأبيات الفاتنة لأدونيس. بموازاة هذا الكتاب الجميل، يمكن أن أذكر، بالإضافة إلى كتاب (النبى)، كتباً «نبويّة» أخرى لبلايك (Blake) أو لنيتشه (Nietzsche).

* متعلق بمذهب الذرة.

** متعلق بمذهب الاسمانية.

«هكذا تكلّم زرادشت» هو أيضاً كتاب جَمْع وخلاصة. كتاب أخلاق وشعر، إبداع وتخلٍ عن الإبداع. (وأقصد بذلك هذا النّوع من الإبداع الذى يضىء نفسه ويطرح السؤال حول نفسه. قصيدة داخل القصيدة. مسرح. داخل المسرح جماليّة داخل الآداب، والعكس صحيح).

إنّه استعارة موصولة بالتجربة. وقد يكون أكثر الكتب قُرْباً من (كتاب التحوّلات والهجرة) كتابٌ آخر لأدونيس نفسه، هو (أغانى مهيار الدمشقى) الذى يسم بنفحة غريبة بدايات الشاعر، من خلال قصائد مكثّفة وقصيرة تحتوى على كلّ الإشكالات والموضوعات اللاحقة التى عرف الشاعر كيف يبسطها وبأيةُ أُبَهَة.

كتابٌ نَبَوىّ. كتاب ـ سجّادة. كتاب مقطوعة وَصْفيّة. لكن أين هى، إذن، العودة إلى أشياء الحياة، وقد أكدْتُ أنّها إحدى خصائص الشعر العربى الجديد؟ إنّها هنا، وراء الإشارات والأشكال، تتبلْوَر انطلاقاً من كلّ ما هو دم وخفقان قَلب. هكذا هُم الساميّون. لا يحدث لهم شئ ممّا يمكنهم تجنّبه لفترة طويلة إلا ويردّونه، رمزياً، إلى نَجْم نهارى أو ليلى ـ «فى أقاليم النهار والليل».

أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه

عبد الحميد جيدة*

دفعت المعركة حول التطبيع الثقافى مع إسرائيل فريقاً من المثقفين العرب إلى معاداة أدونيس واتهامه بالخيانة لصالح اليهود لمجرد إلقاء كلمة قصيرة فى «مؤتمر غرناطة» الذى أصبح يتردد على كل لسان عربى يقرأ صحيفة.

أحدثت كلمة أدونيس فى «مؤتمر غرناطة» لبساً فى أذهان المثقفين العرب؛ لأنها لم تعتمد على قطعية الدلالة الموروثة. وحقيقة الأمر، أن كلمة أدونيس لا تفهم، ولا تفسر إلا من خلال فكره وأسلوبه ومنهجه.

فأدونيس، فى جميع مراحله الفكرية والفنية، يرفض كل أشكال العبودية، ويدعو إلى الحرية والتحرر فى جميع نواحى الحياة الإنسانية. وفى ضوء هذا يقرأ أدونيس، ويفسر كل ما هو غامض وخفى فى كلامه؛ لأن لكل مبدع أسلوباً خاصاً نعرفه به.

ويخرج أدونيس دائماً على منطق الجمود الثقافى والسياسى والاجتماعى وما يصدر عنه من تيارات مذهبية، وفئوية، وثقافية، وعادات وتقاليد بالية؛ لأنه دائماً، يعيش هاجس الإبداع، ولذا يتعرض باستمرار للنقد والتجريح، والسب والشتائم.

إن مؤسسة أدونيس الثقافية تقوم على حركة إنسانية متطورة متجهة نحو المستقبل النافع. تأخذ من الماضى ما هو حى وتسقط كل ميت فيه. فمنهج أدونيس العام يربط الحى فى التراث بالمستقبل من خلال حركة الانبثاق والارتداد فى لحظة شعورية واحدة. وهذا ما يجعله يتخلى عن شئ ردىء ويتبنى شيئاً نافعاً جديداً آخر أكثر نفعاً.

فموضوعات الحياة عند أدونيس تخضع للاهتمامات الجمالية والنفعية التى تحدد معنى القيمة الثقافية الإنسانية. فقيمة الثقافة، بوجه عام، تراثية كانت أو معاصرة، كامنة فى حاجة المجتمع لها.

* أستاذ النقد الأدبى، كلية الآداب، الجامعة اللبنانية، طرابلس.

فالخصومة حول أدونيس قديمة قدم دعوته إلى الجديد والتجديد والإبداع، ضمن مفهوم الحداثة فى جميع نواحى الحياة العقلية والأدبية والعلمية.

وأذكر، بسرعة، نماذج من خصوم أدونيس مازالت عالقة بذاكرتى، تساعد القارئ على إدراك وتحليل مدى الصراع بين القديم والجديد، أو بين التخلف والتقدم، كما تكشف له أيضاً عن بعض الطبائع المريضة بداء الحسد والغيرة والحقد والبغض والكراهية.

فى سنة ١٩٧٣ حضرت أمسية شعرية فى قصر الثقافة بالإسكندرية لشعراء الشباب. فدهشت لقسوة النقد السلبى الذى وجه إليهم من التقليديين: شعراء وأدباء. والتهمة الأولى التى رموا بها أنهم من مدرسة أدونيس التى تخرب العقول وتهدم التراث، ويومها ما كنت أعرف أدونيس.

وفى اليوم التالى اتصل بى صديقى الشاعر عبد المنعم الأنصارى ـ رحمه الله ـ وهو من شعراء الإسكندرية الكبار، ودعانى إلى تناول الغداء مع صديق له لا أعرفه، وكان اللقاء فى أحد الفنادق «بالمنتزه» وكانت المفاجأة عندى كبيرة عندما عرفنى به: إنه الشاعر صالح جودت رئيس مجلة «الهلال». ودار حديث صالح جودت طوال الوقت، معى، عن دور أدونيس الهدام للقيم الثقافية العربية والإسلامية، وأنه مخرب للشعر العربى ولغة الدين.

وفى خلاصة كلامة عن أدونيس قال لى: ما رأيك؟ قلت له: لا أعرف شيئاً عن أدونيس.

قال لى: بصفتك لبنانياً اذهب إلى بيروت وكن لمجلة الهلال مراسلا ثقافياً وركز على دور أدونيس الذى بينته لك. وذلك مقابل مكافأة مالية عن كل تقرير ثقافى ترسله. فاستهوتنى شهوة الكتابة فى مجلة «الهلال» بعيداً عن المكافأة المالية التى لا قيمة لها عندى...

عدت فوراً إلى لبنان وذهبت تواً إلى مدينة طرابلس، وفى اليوم التالى قرأت فى الصفحة الأخيرة بصحيفة «الأنوار» عموداً بعنوان «فكرة» التى كان يكتبها الصحافى المصرى الكبير على أمين فى صحيفة «أخبار اليوم»، فدهشت للأمر كيف ظهر الأستاذ على أمين فجأة فى بيروت، خاصة عند صديقه سعيد فريحة.

وبعنوان «فكرة» هذه بصحيفة «الأنوار» شن الأستاذ على أمين هجوماً على أدونيس، واتهمه بالتخريب والانتهازية وبالتقلب من طائفة إلى طائفة ومن حزب إلى حزب، وأن شهادته للدكتوراه التى أحدثت ضجة بعنوان (الثابت والمتحول) هزيلة لا نفع منها.

فدفعتنى هذه الكتابة عن أدونيس على متابعة أخباره وقراءة نتاجه.

وبعد فترة قصيرة جداً دعا «النادى العربى» بطرابلس أدونيس إلى أمسية شعرية، فكنت أول الحاضرين. وكان ما كان من مناقشات حادة أحياناً، وهادئة أحيانا أخرى، بين مؤيدين ومعارضين له. حتى جاء دورى فقرأت له بصوت عال وعلى مسمع من جميع الحاضرين ما كتبه الأستاذ على أمين فى جريدة «الأنوار». وقلت له: ما رأيك بهذا الكلام؟ فرد على بهدوء وتهذيب عال: ما رأيك أنت كمثقف عربى فى أسلوب الأستاذ على أمين هذا؟

فسكت وصرفت النظر عن معرفة الجواب أمام الحاضرين. وفى اليوم التالى زرته فى بيته للمرة الأولى. وقال لى إنه لا يعرف الأستاذ على أمين شخصياً؛ ولكن الموضوع متعلق بزميلته الدكتورة نور سلمان الأستاذة بكلية التربية، التى حرضته عليه، فاستغربت الأمر وقلت فى نفسى ما علاقة الدكتورة نور سلمان بعلى أمين. وبعد مدة قصيرة اتضح الأمر، وإذا بعلى أمين تزوج الدكتورة نور سلمان وسافرت معه إلى القاهرة.

ونستنتج مما تقدم أن أدونيس قد تعرض لخصومة شعرية نموذجها الشاعر المصرى «صالح جودت» ولخصومة أكاديمية رمزها الدكتورة نور سلمان. فخصوم أدونيس يتراوحون على الصعيد بين فئة الشعراء والأدباء وفئة الباحثين الأكاديميين. فللشهرة عداوة مستقلة مجبولة عليها طبائع البشر.

ولم تقتصر العداوة لأدونيس على الشعراء والأدباء وأساتذة الجامعة بل تعدتها إلى رجال الدين والسياسة. وظهرت هذه العداوة فى كتب ومجلات وصحف.

وأهم هذه الكتب (الحداثة فى ميزان الإسلام) لفضيلة الشيخ عوض بن محمد القرنى من المملكة العربية السعودية. وقد نال هذا الكتاب تقريظاً من أعلى سلطة دينية فى المملكة، من سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، «الرئيس العام لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد» الذى قدم لهذا الكتاب، وأثنى على جهد صاحبه بأنه «قد كشف لنا القناع عن عدد سافر من الأدباء يتربص بنا ويعيش بين ظهرانينا، ينفث سمومه باسم الحداثة» (ص٦). ويتهم ابن باز أهل الحداثة العربية، وفى مقدمتهم أدونيس، بالكفر والتخريب. ويعترف مؤلف الكتاب بذلك؛ إذ يقول فيهم:

> بأنهم سلبوا الشعر روحه وتأثيره وحرموا المسلمين من سلاح ماض من أفتك أسلحتهم ضد أعدائهم. (ص٦)

من هم الأعداء الذين يشير إليهم فضيلة الشيخين: ابن باز والقرنى؟ أليس فضيلة الشيخ ابن باز هو الذى أفتى بالصلح مع إسرائيل؟ أو من أين نأتى بكفار قريش حتى ننتصر للرسول عليهم بالشعر؟ ليس المجال، هنا، يسمح لنا بمناقشة هذا الكتاب الذى أقدم منه بعض النماذج التى تتعلق بموضوع أدونيس حيث يشن المؤلف فضيلة الشيخ القرنى حملة على أدونيس إذ يقول:

> من الشعراء الذين تثنى عليهم مجلاتنا وصحفنا وتقدمهم على أنهم من كبار المبدعين (أدونيس) وهو شاعر نصيرى كان اسمه على أحمد سعيد ثم ترك النصيرية واعتنق الشيوعية وتسمى باسم أحد أصنام الفينيقيين (أدونيس). وهذا الملحد يقدم فى صحافتنا على أنه من كبار الأدباء والشعراء ولم نسمع ولم نقرأ حرفاً واحداً يحذر من فكره وكفره؛ بل تنشر صوره وغليونه فى فمه وتحته عبارات الإطراء والمديح. (ص٩٨)

ويشن فضيلته هجوماً على المجلات والصحف السعودية التى تمدح أدونيس وتقدمه (ص٩٨).

هذه الخصومة العقائدية التى تتخذ الجمود مقياساً لها فى نقدها لأدونيس وللحداثة بحاجة إلى نقاش هادئ حتى تعى حركة التقدم والتطور؛ لأن موضوعها متعلق بالإسلام الذى فجر الحداثة العربية الأولى.

ونفهم فى كلام فضيلة الشيخ القرنى أن لأدونيس فى السعودية تياراً يتجلى فى جيل الشباب الذين يهيمنون على الصحافة والمنتديات الفكرية والأدبية. (ص٩٨ وبعدها). فالخصومة المذهبية تقيم الإنسان من خلال انتمائه المذهبى وليس من خلال أخلاقه وأدبه وعلمه. إنها أبشع الخصومات سلبية لأنها تفضل الغائب على الحاضر والماضى على المستقبل.

فخروج أدونيس على هذه المقاييس السلبية السائدة فى المجتمع العربى أحدث خللاً فى البنية الذهنية العربية المعاصرة، وتغييراً فى طرق التفكير والكتابة.

ففى مؤتمر روما للأدب العربى المعاصر سنة ١٩٦١ أحدث أدونيس ضجة كبرى من خلال تقريره الذى ألقاه حول «الشعر العربى ومشكلة التجديد»، وكان فى ذلك الوقت أحد أعضاء أسرة مجلة «شعر».

ويشير أدونيس فى أول تقريره إلى مشكلة التجديد على أنها مشكلة عربية قديمة واستمرار لمشكلة التجديد فى أوائل العصر العباسى، ويرى أدونيس أن الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد العرب فاسداً هو الذى صح فى سياق الإبداع، والشعراء يتداولونه الآن أكثر مما يتداولون الشعر القديم الذى اعتبره النقاد النموذج الأكمل للشعر العربى (أعمال مؤتمر روما ص ١٧١ وما بعدها).

ويعتبر أدونيس الشعر الذى خرج على عمود الشعر العربى القديم هو الشعر الباقى ضمن حركة التجديد التاريخية التى لا تتوقف، ويتخطى أدونيس المفهوم العربى الذى يعتبر الشعر العربى القديم وثيقة جمالية وأنموذجاً لكل شعر يأتى بعده.

فأدونيس، فى هذا المؤتمر، يعلن الثورة على المفاهيم والأساليب الشعرية التقليدية فى الوقت الذى لا يعلن الانقطاع التام عن التراث، إيماناً منه بأن الشعر العربى المعاصر لا يكتب فى فراغ، بل يكتب ووراءه الماضى وأمامه المستقبل. إن أدونيس يدعو إلى ارتباط نوعى بالتراث. هذا

النوع يتجلى بالمتحولات الإبداعية ويظهر هذا الاتجاه فى بحثه (الثابت والمتحول).

وفجر أدونيس فى هذا المؤتمر قنبلة محرقة ومضيئة فى آن. ألا وهى قنبلة الحداثة الشعرية التى أحرقت عمود الشعر العربى القديم وأضاءت معالم الشعر الجديد. فهذا التقرير ألهب النقاش داخل المؤتمر وخارجه. فسجلت الأديبة سلمى الجيوسى اختلافها معه فيما يتعلق بلغة الشعر ورفضه للتراث الحضارى العربى. كما أعجبت كلمة أدونيس المستشرق مارتينو وخليل رامز سركيس. أما جميل صليبا فوافق على جانب من كلام أدونيس ورفض جانباً آخر، بينما طلبت بنت الشاطئ أن تحذف بعض آراء أدونيس فيما يتصل بهذا القديم، واعترضت على الأحكام التى قررها أدونيس عن التراث الشعرى، ورفضت معظم ما جاء فى كلامه. واعترض جمال أحمد على صياغة تقرير أدونيس باللغة الشعرية ولم يوافق على فهمه للنقد الأدبى عند العرب.

أما الكاتب الفرنسى رينه تافيرنيه فيرى أن الشعر الحديث لا يمكنه أن يتحرر نهائياً من الشعر القديم، ويلفت نظر أدونيس إلى مخاطر الشعر الحديث الذى يرفض كل القيود. بينما وقف الشاعر يوسف الخال إلى جانب أدونيس وأيد كل ما جاء فى تقريره؛ لأنه يعبر عن خط مجلة «شعر».

ولم يدم هذا الوفاق بين يوسف الخال وأدونيس كثيراً؛ إذ اختفى اسم أدونيس من عضوية مجلة «شعر» فى منتصف السنة السابعة من حياتها عام ١٩٦٣ مع العدد السابع والعشرين. وأحدث خروجه من المجلة ضجة وبلبلة فى أوساط كتاب المجلة، بخاصة عندما صرح أدونيس أن المجلة لم تستطع أن تنتقل بالسهولة نفسها إلى الجانب الآخر الإيجابى من مهمتها التحويلية بعد أن أنجزت بنجاح الجانب «السلبى» منها، المتمثل فى تحطيم القلعة الشعرية القديمة. وهكذا، انهارت تحت وطأة الارتباك والتشويش فيما يخص طبيعة المبنى الجديد وأبعاده... ثم يشير أدونيس إلى خطأ فادح ارتكبته مجلة شعر عندما أدخلت هاجس البحث إلى عالم ثقافى يسيطر عليه هاجس المذهبية كبديل للعالم الثقافى السائد. وأن خطر المذهبية كامن فى تقسيم الناس أحد اثنين: وفياً أو خائناً، مؤمناً أو هرسوقياً، مخلصاً أو مرتداً، مع أو ضد. وليست قضيتها كيف أبحث وأبدع، وإنما هى كيف أصنف الناس وأمارس الدينونة (انظر كلام أدونيس كاملاً فى النهار العربى والدولى ١٨ شباط ١٩٧٨).

وفى الوقت الذى شقت مجلة «شعر» طريق الحداثة الشعرية العربية، اعتزل أدونيس العمل مع يوسف الخال؛ لأن تطلعاته كانت أبعد مما تصبو إليه مجلة «شعر»، أو كما وصف يوسف الخال سبب خروج أدونيس من أسرة «شعر» بأن المجلة كما يراها أدونيس لم تحقق طموحاته، وكان يعتريه إحساس بالتفوق والتفرد، والمجلة ضيقة عليه (حديث خاص ليوسف الخال).

وتوقفت مجلة «شعر» عن الصدور بعد انفصال أدونيس عنها بمدة قصيرة.

وقد وقع، بالفعل، خلاف فكرى بين يوسف الخال وأدونيس؛ فيوسف الخال كان يهدف إلى تغيير الثقافة العربية ليحل محلها ثقافة غربية متطورة تكتب باللهجة اللبنانية، وهذا ما قام به فى أواخر حياته. أما أدونيس فيخالف يوسف الخال رأيه ويؤمن بأن الثقافة العربية، شأنها شأن أية ثقافة أخرى، فيها الجانب السلبى والجانب الإيجابى. وعلى الأديب العربى أن يبدع فى تراثه بلغته.

ويتضح هذا الأمر من خلال رسالة وجهها أدونيس إلى يوسف الخال فى (٢٠ كانون الأول ١٩٧١)، ويذكر فيها بعض أسباب اختلافه معه ومع مجلة «شعر». ويقول:

الوجود العربى والمصير العربى يؤسسان حقيقتى... فليس العرب «شيئاً» وأنا «شئ» آخر يقابله... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية. وهذا ما أعلنه، وأكدناه منذ تلاقينا فى مجلة «شعر». فالحياة العربية (منذ سقوط بغداد بين يدى هولاكو) تحولت هى نفسها إلى سقوط مستمر، وربما اليوم تتخبط فى أعمق مهاوى السقوط والانحلال. أنت تتخذ من الظاهرة دليلاً على سقوط العرب وتعلن «انفصالك» واقفاً على ضفة ثانية. أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلاً على نهوض العرب، وأعلن ارتباطى الكيانى بهم وجوداً ومصيراً. والفرق بيننا ـ هكذا أصبح الآن كما يبدو ـ هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا: لا ترى

غير القشرة التى لا تشكل فى الشجرة غير جزئها الميت. وإننى أرى العرب فى نفسى: إننى أسكن وأتنفس على الرغم من كل شئ فى الجذر والنسغ . (انظر هذه الرسالة كاملة فى كتاب زمن الشعر، ص٢٤١)

ولدت هذه الرسالة صدمة ليوسف الخال؛ إذ كشفت بكل وضوح أهدافه وأهداف مجلته.

ودخل أدونيس بعد هذه الرسالة، فى مرحلة جديدة مرحلة تأسيس ثقافة عربية جديدة على أصعدة الشعر والفكر والكتابة تركت آثارها العميقة والكبيرة فى جيل الشباب العربى.

وتعرض أدونيس فى هذه الفترة لانتقادات كثيرة، خاصة بعد كتابة بحثه (الثابت والمتحول)، وديوانه (مفرد بصيغة الجمع). وأصبح هذان العملان مدار بحث ومناقشات وجدل فى الأندية الثقافية وقاعات التدريس الجامعى وعلى صفحات الصحف والمجلات.

ومما قيل فى (الثابت والمتحول) إنه كتب ضد السلطة السنية، عبر التاريخ الإسلامى؛ إذ روج للحركات السرية فى الإسلام والأحزاب المعارضة لهذه السلطة.

وقيل فى (مفرد بصيغة الجمع) إنه ديوان شعرى خرج فيه الشاعر على أسلوب الشعر العربى شكلاً ومضموناً، وكان الشاعر يرمى إلى تفكيك البنية الفنية للقصيدة القديمة. وخلق لغة شعرية جديدة لتحل محل اللغة الشعرية القديمة ولغة القرآن الكريم.

إن معظم هذه الأحكام على نتاج أدونيس كانت سريعة وبحاجة إلى دراسة أعمق وأشمل. ولقد وجدت هذه الأحكام السريعة من قبل بعض العلماء والنقاد ورجال الدين قبولا لدى شريحة واسعة من المثقفين، دون مناقشة.

وهكذا، وفى كل مرة، لا يخرج أدونيس من معمعة إلا ليدخل فى أخرى أشد شراسة وأكثر مغامرة، والناس من حوله فريقان: فريق يؤازره، وفريق يخاصمه.

وما كانت الضجة الكبرى الأخيرة إلا مشهداً من «المسلسل الأدونيسى» الذى لا تنتهى فصوله الدرامية. فكلمة أدونيس التى ألقاها فى مؤتمر غرناطة (١٠ كانون/ ديسمبر١٩٩٣) كشفت هشاشة الواقع الثقافى فى العالم العربى. فمعظم الردود على كلمة أدونيس جاءت تبعاً للواقع العربى الممزق سياسياً وثقافياً واجتماعياً.

وإليك كلمة أدونيس:

تنتمى إسرائيل جغرافيا إلى منطقة من العالم تقوم ثقافتها أساساً على التمازج والتنوّع منذ السومريين والكنعانيين والفراعنة. إنها ثقافة تركيبية.تبنت المسيحية هذا الاتجاه فكان لها بعد ثقافى يتجاوز خصوصيتها الدينية، بحصر المعنى، وجاء بعدها الإسلام فحقق الأمر نفسه.كان عالما ثقافيا إلى جانب كونه عالما دينيا.

السؤال الذى يجب أن يطرح على إسرائيل فى هذا الإطار، بخاصة فى إطار السلام وما بعده هو التالى: هل ستعطى إسرائيل اليهودية بعداً ثقافياً يتطابق مع انتمائها الجغرافى، ومع خصائص التمازج والتنوع فى ثقافة المنطقة التى تنتمى إليها؟ فنرى فيها مثلاً زواجاً مختلطاً وتعليماً مفتوحاً، ونرى فيها مثلاً آخر وزيراً مسيحياً أو مسلماً لا بوصفه يمثل أقليته، بل بوصفه يمثل إسرائيل، إسرائيل كلها كما كان الشأن فى التاريخ العربى الإسلامى بالنسبة إلى اليهودى، والمسيحى، وكما هو الشأن فى المملكة المغربية. يرتبط هذا السؤال، عمقياً، بمسألتى السلام والهوية. فمن دون هذا التمازج، سيبقى السلام إذا حدث، قائما بين هويات مغلقة ومتنافية، سيبقى سطحياً، ومن خارج، وسوف يظل المكبوت التاريخى فى الذاكرتين العربية واليهودية قويا حاضرا وفعالاً، وتتمثل نواة هاتين الذاكرتين فى قبليات دينية تنطوى على نظرة لا تقر، بالآخر، إلا بوصفه غريباً، أو إلا إذا كان مستتبعاً، وفى هذا ما يجعل الهوية، هوية الذات وهوية الآخر ملتبسة، ولا يحدث حوار عميق، أو سلام حقيقى بين هويتين، لا ترى كل منهما إلى الأخرى، إلا بوصفها ملتبسة، ولا تكتسب

الذات فرادتها إلا وجها لوجه مع آخر تعترف بآخريته وباختلافه. إلغاء الآخر هو إلغاء للذات. هكذا، يستلزم السلام على المستوى الثقافى، إعادة ابتكار الأفكار والمفهومات. حتى الهوية ذاتها لاتعود فى هذا الإطار معطلة، وإنما تصبح سؤالاً وبحثاً؛ بتعبير آخر انتظاراً متواصلا.

هذا نص كلمة أدونيس الذى أقام الدنيا الثقافية ولم يقعدها. إذ اختلف القراء فى تفسير وتأويل هذه الكلمة إلى حد التناقض، مما حمل بعض الجهات الأدبية والسياسية والحزبية أن تطلب من أدونيس تفسيراً واضحاً لكلامه، قائماً على قطعية الدلالة لاعلى ظنيتها.

وجاء الردّ الأول على أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بدمشق بطرده من الاتحاد. وجاء تعليق فى ملحق جريدة «النهار» يقول:

ووسط فرحة الاحتفال بنيل أدونيس جائزة ناظم حكمت فى اسطنبول (السبت ١٤ كانون الثانى ١٩٩٥) فوجئت الأوساط الأدبية العربية بقرار صادر عن اتحاد الكتاب العرب فى دمشق بطرد أدونيس من عضويته، وبتهمة مشاركته فى لقاء غرناطة الذى نظمه الأونيسكو عام ١٩٩٣ (ملحق جريدة «النهار» السبت ١ شباط١٩٩٥).

وما يلفت النظر، ويسترعى الانتباه ويدعو إلى التساؤل: لماذا جاء طرد أدونيس فى هذا الوقت بالذات بعد مرور سنتين تقريباًمن لقاء غرناطة؟ وهناك سؤال آخر يلقى الضوء على مجريات الأمور التى أدت إلى هذه العاصفة ضد أدونيس: لماذا ألغى الاحتفال الذى دعت إليه كلية الآداب ــ الفرع الأول فى الجامعة اللبنانية تكريماً لأدونيس فى يومين من الأسبوع الثانى من شهر آذار ١٩٩٥ بعد الإعلان عنه، وقبل أن يفصل أدونيس من الاتحاد بأسبوعين. والذين دعوا إلى المشاركة فى تكريم أدونيس وبلغوا رسمياً هم : ناصيف نصار (عميد كلية الآداب)، حسن منيمنة (مدير كلية الآداب ــ الفرع الأول)، عباس بيضون، جودت فخر الدين زهيدة درويش، مترى بولس، على حرب، أحمد بيضون، يمنى العيد، عفيف فراج ، عبد الحميد جيدة، رضوان السيد، موسى وهبة، سمير سليمان. وقد بلغوا بتأجيل الندوة دون معرفة الأسباب.

وجاء ردّ إلياس خورى سريعاً على قرار الاتحاد؛ إذ يقول:

القرار ضد أدونيس يمس الثقافة فى جوهرها. فالثقافة حرية وأسئلة واجتهادات... وأدونيس الذى قدم لثقافتنا وشعرنا الكثير، والذى قال فى ملوك الطوائف رؤيته لفلسطين المستقبل التى يحتضنها الناس بدمهم وحلمهم سوف يبقى علامة كبيرة ومضيئة فى ثقافتنا العربية. ما أخشاه ... ليس الإساءة إلى أدبائنا ؛ بل الإساءة إلى قضية مواجهة الهيمنة الإسرائيلية عبر حشرها فى قرارات تفقد المواجهة معناها بوصفها بحثاً عن الحرية.

(تحية إلى أدونيس، ملحق النهار ــ السبت ٤ شباط ١٩٩٥).

كما وصف فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بالعاصفة على الأوساط الأدبية والثقافية فى العالم العربى، كما عنونته مجلة «الوسط» التى فتحت باب النقاش حول كلمة أدونيس التى نشرتها فى العدد ١٦٠ (٢٠ ــ ٢٦ شباط ١٩٩٥).

وجاء رد سعد الله ونوس بالتخلى عن عضويته فى الاتحاد دون أسف، احتجاجاً على فصل أدونيس ويقول:

قرأت كلمة أدونيس التى ألقاها فى غرناطة ولم أجد فيها ما يدعو إلى التطبيع مع إسرائيل... ولكن هل يحق لنا نحن المثقفين أن نتصرف حيال بعضنا كما تتصرف الجماعات الإرهابية. (الوسط، ص٢٥).

وهكذا يصف الكاتب السورى سعد الله ونوس عمل اتحاد، الكتاب العربى بالعمل الإرهابى المسئ إلى كل مثقف عربى مؤمن بالحرية.

وهناك من المثقفين العرب من استغرب انتماء أدونيس إلى اتحاد الكتاب العرب، إيمانا منهم بأنه أكبر من جميع اتحادات الكتاب فى العالم العربى.

فالكاتب إميل حبيبى يرى أن إعلان اتحاد الكتاب العرب عن طرد الشاعر والمفكر الكبير أدونيس عمل بلغ من الهستيريا أعلى درجة، ويعتبر فصله من الاتحاد شرفًا كبيراً له. (الوسط، ص٥٤).

والكاتب المصرى جمال الغيطانى يتساءل أين العيب فى حضور غرناطة، ويقول:

إن أدونيس واحد من الذين لهم موقفهم الشعرى والإنسانى الواضح ويرى هذا الكاتب أن الأمر فى اختلاف وجهات النظر لايعالج إلا بالحوار، وما مؤتمر غرناطة إلا كمثل المؤتمرات الدولية التى يحضرها كل مفكر وأديب (المرجع السابق).

وهكذا يميز الكاتب المصرى جمال الغيطانى بين الحضور السياسى والحضور الثقافى. فالثقافة فى رأيه مشاع بين جميع الناس، أصدقاء وأعداء، كالهواء والشمس والماء، بينما السياسة تفرق بعمق بين الأصدقاء والأعداء؛ لأنها قائمة على المنافع المادية والمصالح الخاصة.

ويرى الشاعر محمد الأشعرى رئيس اتحاد كتاب المغرب أن طرد أدونيس يدل على نفاق مثقفى السلطة... ويجزع على مصير الشاعر الذى طرد من «جنة الاتحاد» ويتوقع الأسوأ .(المرجع السابق)

وهكذا، يسخر رئيس اتحاد كتاب المغرب من اتحاد كتاب العرب بدمشق، ويصفهم بالكذب والنفاق، ويرى أن صوتهم لايمثل الشريحة الثقافية فى سوريا (المرجع السابق). أما الروائى حنا مينا فقد وجه رسالة إلى رئيس اتحاد الكتاب العرب طالبًا تجميد عضويته فى الاتحاد احتجاجًا على فصل أدونيس.

واعترض عدد كبير من الأدباء والشعراء على فعلة الاتحاد هذه، مبدين تأييدهم وتعاطفهم مع أدونيس مثل: سليم بركات، ونبيل سليمان وأنطوان المقدسى. كما اعتبر الروائى المغربى عبدالقادر الشاوى قرار الاتحاد ضد الحرية. بينما الروائى السورى رياض عصمت رأى فى القرار خطأ فادحا، بينما أدان الأديب المصرى إدوار الخراط سلبية الاتحاد، ورأى أن كل المواضيع قابلة للحوار وهزأ الشاعر اللبنانى عباس بيضون من الاتحاد بتصرفه الطائش. وفلسف الناقد الفلسطينى فيصل دراج مواقف أدونيس الفكرية، واعتبر موقفه فى غرناطة يمشى مع منافيه المتكاثرة، فهو لايخرج من منفى حتى يدخل فى منفى آخر، ويصف قرار الاتحاد بالقرار الجاهل. (انظر المرجع السابق، مجلة «الوسط»)

وتسرع الدكتورة زهيدة درويش جبور بالرد على اتحاد الكتاب العرب واصفة قراره بالجائر الظالم، وترى أنه لايوجد فى العصر الحديث شاعر له خصوم مثل أدونيس، وتدعو إلى موقف أخلاقى فى خصومتنا مع الآخرين وأن نتأمل ذواتنا بموضوعية. (جريدة «النهار»، ١٥ شباط ١٩٩٥)

وبمقالة طويلة يعترض الدكتور سماح إدريس على فصل أدونيس، ويخاطب رئيس الاتحاد على عقله عرسان موجهاً إليه اللوم على إصدار حكمه بفصل أدونيس. («النهار»، ١٧ شباط ١٩٩٥)

أما الشاعر اللبنانى شوقى بزيع فيضع عنواناً مشيراً لكلمته: «دم أدونيس المهدور مرتين». ويرى أن أدونيس أسس الحداثة الشعرية، كما أسس الحداثة العقلية فى عصرنا الحديث ويرفض وجود الاتحاد شكلاً ومضموناً.(ملحق النهار، ١١ آذار ١٩٩٥)

ويقيم ريمون جبارة شعر أدونيس؛ إذ يقول فيه: إن أدونيس جعل للشعر العربى مكانة عالمية. ويأخذ على الاتحاد تصرفه اللا أخلاقى ضد أدونيس (المرجع السابق). وشارك الشعر النسوى فى هذه المعركة. فهذه منى السعودى تهدى أدونيس قصيدة بعنوان «نخب الصفاء» («النهار»، ١٦ شباط ١٩٩٥) وكذلك الشاعرة هدية الأيوبى قصيدة «مسرح الظل» مهداة إليهم جميعاً من سقراط إلى أدونيس. («النهار»، ٢٢ شباط ١٩٩٥)

وهكذا، حركت كلمة أدونيس فى مؤتمر غرناطة الأقلام العربية بين مؤيد ومعارض وشحذت الأذهان والعقول فى فترة كان اليأس يدب فى نفوس الناس.

فالأديب صقر أبو صقر قدم لنا معلومات موسعة وشاملة حول موضوع أدونيس؛ فكلمته «أدونيس ومكارثى وبينهما حراس النواويس العربية» وثيقة أدبية معاصرة تتناول الأحداث الأدبية، وتعرض أسماء أدباء وشعراء كثر قلما سمع بهم أحد. ويرى أن قرار اتحاد الكتاب بفصل أدونيس بدعوى

التطبيع الثقافى مع العدو الإسرائيلى جعله ـ أى الاتحاد ـ يخسر آخر مآثره. (ملحق «النهار» ١٨ آزار ١٩٩٥)

وبعد قرار الطرد هذا يكتب الناقد كمال أبو ديب مقالة طويلة فى هذا الموضوع بعنوان يضمنه بيتاً مشهوراً فى الهجاء عند العرب «.... أبشر بطول سلامة يا أدونيس» فالمكتوب، كما يقال: يقرأ من عنوانه. بدأ مقالته بهجاء الاتحاد لفعلته الشنيعة. وبرأ أدونيس من كل تهمة وخيانة، ولم يجد فى كلمة أدونيس أية دعوة إلى التطبيع الثقافى مع إسرائيل. فأسلوب أدونيس له خصائص ومميزات مختلفة عن غيره من الأدباء والشعراء، وليس غريباً أن لايفهم على عقله عرسان مضمون كلمة أدونيس. وشرح كلمة أدونيس شرحاً خاصاً يخالف فيه شرح الآخرين الذين ناصبوه العداوة. (جريدة «الحياة»، ١٩٩٥/٣/٥) أما رئيس تحرير مجلة «القاهرة» الأستاذ غالى شكرى فقد كتب افتتاحية أحد أعداد المجلة بعنوان «ليس دفاعاً عن أدونيس»، وقال فيها:

> وتبرهن اتحادات الكتاب العرب فى معظم أقطارنا على أنها ليست من المنظمات الديمقراطية التى يمكن لها أن تسهم فى بناء المجتمع المدنى.
> (مجلة «القاهرة»، عدد مارس ١٩٩٥)

ويقابل هذه المواقف المؤيدة والمناصرة لأدونيس ضد قرار اتحاد الكتاب العرب، مواقف لأدباء وكتاب مؤيدة لقرار هذا الاتحاد وتأخذ على أدونيس مشاركته فى مؤتمر غرناطة الذى شارك فيه عدد من مفكرى اليهود. ومن أشد الأصوات استنكاراً صوت الدكتور سامى سويدان الذى كتب بإسهاب حول إيجابيات الاتحاد بفصل أدونيس، بعنوان «هلوسات المستنكرين» (جريدة «السفير»، ٢١ ـ ٢ ـ ١٩٩٥)، و«المثقف العربى من الطليعة إلى الفجيعة» («السفير»، ١ ـ ٣ ـ ١٩٩٥ و٢ ـ ٣ ـ ١٩٩٥). وقد أفاض فى موضوعه وأسهب فى تحليل مواقف أدونيس السلبية ـ فى رأيه ـ وعرض لعدة اتجاهات أدبية وسياسية واجتماعية، وأخلاقية، وقومية ووطنية ومذهبية لأدونيس يتهم بها أدونيس بالتخريب ويتخذ من كلمة أدونيس فى غرناطة مناسبة لينتقل منها إلى مقالة كتبها أدونيس بعنوان «الصلاة والسيف أو الديمقراطية المتوحشة» التى نشرتها مجلة «القدس» (العدد ٥٧٢) حيث يتهم أدونيس بأنه وقف إلى جانب الغزو الأمريكى للعراق. ويستنتج الدكتور سويدان من كلام أدونيس: أنه كان يساوى فى حرب الخليج بين الظالم والمظلوم ، بين الولايات المتحدة الأمريكية والعراق.

حقيقة الأمر أننى حصلت على مقالة أدونيس التى نشرتها مجلة «القدس» التى تصدر فى لندن، ووجدت فارقا كبيراً بين ما قاله أدونيس وما فهمه الدكتور سويدان ـ مع تقديرنا الكبير لفهمه ـ إذ عالج موقف أدونيس بأسلوب استفزازى وعدائى. فأدونيس ـ كما يعلم الدكتور سويدان ـ فى مقالته يطرح موضوع الأنظمة الديكتاتورية فى العالم التى تشجعها وتساندها الإمبريالية الأمريكية، ويقول أدونيس فى هذا المقال: إن غياب الديمقراطية فى هذه الأنظمة العربية الديكتاتورية هو الذى تسبب فى الهزائم والدمار والتشريد.

وجملة القول أن أدونيس يوصف بما وصف به المتنبى «الشاعر الذى ملأ الدنيا وشغل الناس». وأمر الثقافة العربية ليس مرهوناً بشخص أو جماعة على صعيد التطبيع أو التغير؛ إن أمرها مرهون بحركة تاريخية طويلة سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية. فالهروب من التطبيع الثقافى مع أية أمة لاينجى هذه الثقافة من الضعف والاضمحلال، بل المواجهة بقوة هى التى تبعث فيها الحياة من جديد. أو كما يقول أدونيس: «الوحل الذى تهرب منه، يسيل فى الماء ذاته الذى تشربه». (أبجدية ثانية، ص٢٠٤)

فالعالم من حولنا تغير، ويتغير نحو الأفضل، ويجب علينا أن نتحرك من مكاننا، وننطلق نحو تحقيق المثل والقيم المعاصرة من علوم وقوانين تحمى حرية الإنسان وتمجد الحق. هكذا يرى أدونيس ويؤكد دور الثقافة العربية فى بناء جانب مهم من الحضارة الإنسانية. وقد أكد الكاتب المصرى الراحل سعد الدين وهبة الذى كان يقود الحملة فى مصر ضد أى نوع من التطبيع مع إسرائيل، بقوله:

> إن الأمور ليست اعتباطية ونحن لسنا خائفين من الغزو الثقافى، ولسنا بمنعزلين... وأؤكد أن الثقافة الإسرائيلية لا تساوى شيئاً يذكر بالمقارنة مع ثقافات الدول الأخرى. (مجلة «الوسط»، عدد ١٧٣، ص٥٢).

وللشاعر اللبنانى أنسى الحاج رأى خاص فى مفهوم الثقافة والتطبيع، وما طرحه أدونيس فى إسبانيا؛ إذ يقول:

إن الثقافة اليهودية المتغلغلة فى أدب العصر وفكره وفنونه بفضل الإعلام الغربى لا تنتظر سلاماً ولا تطبيعاً مع إسرائيل كى تصل إلينا. لقد وصلت وانتهى الأمر. وصلت عبر كل شئ من الفلسفة إلى السينما. وصلت، ومن زمان، بفضل جهلنا وتخلفنا. ولكن أيضا، وخصوصا؛ لأن أدوات الإيصال هى أكبر من التصدى لها بإمكاناتنا التعيسة. إذن، علام تقوم القيامة لاشتراك شاعر عربى فى مهرجان أو مؤتمر انعقد فى إسبانيا، على كون مثقفين يهود حضروه؟ وهل فى الغرب شئ ذو معنى لايحضره يهود؟ «معاقبو» أدونيس على ما لا أدرى، إنما يعاقبون نموذجاً من أفضل ما فينا وكأنهم يؤدون خدمة للسياسة الإسرائيلية.

(انظر: مجلة «الناقد» ، عدد آيار ١٩٩٥).

وفصل أدونيس من الاتحاد يحمل الشاعر أنسى الحاج إلى طرح موضوع «الحرية»، إنه مع حرية الكاتب ولو «أخطأ». ولايجوز - فى رأيه - أن يعامل الكاتب معاملة الموظف الذى يعاقب ويوصف بالعمالة والإجرام والخيانة.

ويتساءل أنسى الحاج باستغراب إلى أى نتيجة يقود فصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب بعد تخوينه؟ (المرجع السابق)

وتختلف الآراء حول موقف أدونيس إلى حد التناقض فها هو الدكتور صبرى حافظ فى مقالته «قضايانا أو قضايا أدونيس المعاصرة؟» (مجلة «الآداب»، مارس آذار ١٩٩٥)؛ يعتبر الدافع الرئيسى لاشتراك أدونيس فى الندوة التى نظمها اليونسكو فى بيت الحكمة فى تونس هو أن ينال جائزة نوبل للأدب بماله من علاقات قوية باليونسكو. واعتبر اشتراك أدونيس مع مثقفين يهود فى مؤتمر غرناطة للهدف ذاته. وفى المقالة ذاتها يشن هجوماً على أدونيس فيه، فى رأينا، تجنٍ عليه؛ إذ يأخذ عليه موقفه الإيجابى من الإمام محمد عبدالوهاب، حيث علا به، كما يزعم الدكتور صبرى حافظ، إلى مرتبة الرسول محمد. ولقد مر بنا كيف هاجم ابن باز الوهابى أدونيس، وكذلك الشيخ محمد القرنى.

ومجمل الأمر، فالمسألة ليست مسألة أدونيس بقدر ماهى مسألة الحرية والإبداع فى العالم العربى، مسألة الثقافة العربية التى تواجه ثقافات علمية وأدبية متطورة.

فالكلام على أدونيس له بداية وليس له الآن نهاية، - مادام أدونيس يبحث ويكتب ويفكر.

أدونيس:

دراسة فى الرفض والبعث

ز. خان*

مقدمة

١ ـ خلفية أدبية

كان هناك تدهور ملحوظ فى مستويات الشعرية بعد الازدهار الكبير للشعر العربى فى فترة العباسيين. وفى القرن التاسع عشر حدث اتصال بالغرب استجاب لسلسلة من التغيرات فى الشرق الأوسط، خصوصاً بالنظر إلى الشعر. نبذ الكلاسيون الجدد بزعامة البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) المحاكاة والتلاعب اللفظى اللذين وقع الشعراء فريسة لهما، مؤيدين العودة إلى الصيغ والأساليب العباسية. مع فجر القرن العشرين، انطلق شعراء مثل مطران، كانوا قد رزحوا تحت نير القيود التى فرضتها أعراف الكلاسيين الجدد. تحاشى مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩) وشعراء ما قبل الرومانسية حشو الكلام فى شعرهم، فتميز ببناء منطقىّ. كان ذلك استهلالاً للحركة الرومانسية العربية التى بدأت، تقريباً بعد قرن من مثيلتها الأوروبية، متأثرة بها. كان الشاعر التونسى، الشابى (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤)، واحداً من الممثّلين اللائقين للتعبير الرومانسى. وعلى التقريب ارتبط بالرومانسيين، أسلوبياً ومرحلياً، شعراء المهجر فى الأميركيتين، حيث تولّدت مقارنة بين (الصباح الجديد) للشابى مع (المساء) لأبى ماضى (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧). عموماً، انحسرت شعبيتهما بعد الحرب العالمية الثانية، فتناغ جيل انعكست عليه الوقائع الاجتماعية والسياسية المؤلمة فى الحياة العربية. من بين التمثّلات الرائدة لهذه الحركات الجديدة نجد الماركسيين العراقيين البياتى (١٩٢٦ ـ)والسيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤)، اللذين تورّطا لنجدة الواقع المغاير بشعرهما الواقعى الاشتراكى. صاحب ذلك بعض الابتداع الحرفىّ، كان تأثير ت. س. إليوت واضحاً عليه.

من الصعب تخيّل الدرب الذى سار عليه الشعر العربى الحديث دون تأثير ت. س. إليوت والتصويريين (الداعين

* ترجمة: محمد عيد إبراهيم، شاعر ومترجم، مصر.

للتحرر والوضوح). فإنهم لم يقوموا بتثوير المجاز فحسب، بل إنهم - بأهمية مساوية - قاموا بتغيير شكل وأسلوب الشعر العربي، وبهذا تولدت حركة الشعر الحر. تلك كانت أداة طليقة بشكل واسع لنازك الملائكة (١٩٢٣ -) ضبطت فيها تقنيات جديدة محتفظة بمزاج رومانسيّ مفارق، بينما كان السياب أحد الرمزيين، الذين استخدموا كلاً من الأساطير الشرقية والغربية فى زخم لإثراء شعرهم.

٢ - أدونيس

ينبغى النظر إلى هذه الأطروحة بالخلاف مع خلفية هذه التطورات الأدبية. وأدونيس هو اسم مستعار لواحد من أكثر الشعراء العرب الحديثين طليعية. هو على أحمد سعيد، ولد حوالى ١٩٣٠، فى قرية قصّابين، التى تقع بالقرب من ساحل المتوسط السورى. تربّى فى بيئة علَويّة تقليدية، درس فى المنزل، مستذكرًا القرآن، قارئًا للكتّاب والشعراء العرب القدامى، وتعلّم المأثورات الشعبية الشيعية من والده الذى عاش معه حتى بلغ الرابعة عشرة. فى ١٩٤٤، حصلت سوريا على استقلالها بزعامة شكرى القوتلى، فقام بجولة قومية النطاق. صرَف أدونيس همّه لكتابة قصيدة عن زيارته لجبلة القريبة كى يتلوها فى مراسم الخطاب الرسميّ. تركت قصيدته الفتية أثرًا دامغًا على الرئيس، الذى أكّد أن الولد قد تلقّى التعليم «السليم». وبعد خمس سنين فقط من الدراسة المنتظمة، حصل على البكالوريا (حينذاك نظّم مظاهرات ضد القوات الفرنسية المتمركزة فى سوريا). تخرج بدرجة أستاذ فى الفلسفة والأدب من الجامعة السورية فى دمشق، «الصوفية العربية» كانت عنوان أطروحته. أثناء إقامته فى العاصمة انضمّ أدونيس إلى الحزب القومى الاشتراكى السورى وانهمك فى أنشطته السياسية. فى هذه الفترة، قابل زوجه، فيما بعد، خالدة سعيد، التى قاسمته آراءه الأدبية والسياسية، وكانت عضوًا نشطًا فى الحزب السابق كذلك. سجن أدونيس لفترة وجيزة فى ١٩٥٤، وتزوج فى العام ١٩٥٦ وانتقل إلى لبنان المجاور، حيث عاش بها حتى ١٩٧٥. بالإضافة إلى التدريس والصحافة الأدبية، حصل أدونيس على منحة من الحكومة الفرنسية للدراسة فى السوربون ١٩٦٠. عند عودته إلى بيروت حصل على الجنسية اللبنانية. وبحلول عام ١٩٧٣ نال درجة الدكتوراه من معهد الآداب الشرقية فى جامعة القديس يوسف ببيروت.

وبينما كان فى بيروت، شارك يوسف الخال فى تحرير مجلة (شعر) الفترة من ١٩٥٧ - ١٩٦٣. وقد حدّد أدونيس مراميه فى مقالة تُدعى «محاولة لفهم الشعر الجديد». فى رأيه أن الشعر الجديد رؤية، أنه تمرد على الأشكال والأساليب الشعرية التقليدية. يسبر الشاعر أغوار الحقيقة فى الكون، يتسامى بنبوءة على الفهم المبتذل. كل الصلات الملتبسة والمعانى الخفية قد انكشفت لديه، وكل الانفعالات التى تستثيرها محيرة ومرتبكة. وبالتالى، فإن الكلمات مصادر كامنة للإلهام والابتكار، ومهمتها إعادة تخليق اللغة. ينفعل الشاعر بحدود الوزن والقافية، كى يجد الانسجام الداخلى الذى تقتضيه القصيدة؛ ولذا فهو يواصل التجريب. فهو يرفض لشعره أن يصير أداة لأى إيديولوجيا. (الشعر ليس انعكاسًا بل غزو. ليس تخطيطا بل ابتداع).

لأن الشعر الجديد ينبغى أن يكون وثيق الصلة بالمستقبل، فلابد أن يتجنب «الحدَث». ولأنه يتجنب «الحدث»، فلم يعد واقعيا أى يتعامل مع مقولات نثرية، بل إن الشعر «العظيم» يساهم فى الوجود (يناقض أدونيس نفسه هنا، لأن كثيرًا من شعره يعتمد على خبرة شخصية). ينبغى للرؤية أن تشتمل على دلالة كونية وشخصية، وينبغى أن يعززه مجاز مبتدَع طازج. فى الأخير، فإن هذا الشعر الجديد يتجنب التنميق السطحى محتفظًا ببساطة الأسلوب.

وبينما كانت نازك الملائكة ذات النزعة القومية العربية اللاهبة تعارض «الغزو الفكرى» الغربى، كانت مدرسة شعر ترحب به، بمحاكاته، مؤملة فى تخطّى التطور الأدبى بالغرب. وقد عبّر أدونيس عن تورّطه سياسيًا بشكل شعرى شايع تثبيت القيم «العربية» التى كان ضداً لها. بعد هزيمة ١٩٦٧، صار أدونيس غير منسجم مع النزعة القومية السورية. أدرك حينها أن هناك مقولات أخرى ينبغى التوجّه إليها فى العالم العربى. لدى هذه النهاية ابتدأ مجلته «مواقف» عام ١٩٦٨، التى آزرت شعراء ماركسيين وثوريين. كان عقد المجلة الجديدة، تبعًا لأدونيس، هو «أن المجلة تعبيرنا، شئ حيّ منا، يتمّمنا، لذلك فهى حقيقتنا المتزامنة ورمزنا، إنها تمثّل

شتات جيلٍ عربيٍّ بتجربة قد انكسرت، بها سوف نبحث ونبدأ بنياناً من جديد». بعد انتقاله إلى دمشق ١٩٧٥، فإن أدونيس يعيش الآن في باريس مع زوجه، الناقدة الأدبية البارزة خالدة سعيد، ويصدر «مواقف» من العاصمة الفرنسية. بسبب التأثير الفرنسيّ على وطنه الأم، كان من المحتّم على أدونيس أن يتأثر بالشعر الفرنسيّ الحديث خصوصاً سان جون بيرس (اسم مستعار لألكسي ليجير، ولد ١٨٨٧). في شعر أدونيس عناصر من النقرى الصوفي يمكن إدراكها، خاصة في استخدامه «الأنا» النرجسية حيث «أنا» قد تعني كذلك «العالم» في كلام الصوفية. وبينما أعماله كانت ذات تأثير غالب على الأجيال الأصغر من الشعراء، فقد أثارت في الوقت نفسه جدلاً بالعالم العربي. عموماً، فإن شعره وكتاباته النقدية الأدبية قد انتشرت وتم تقدير مجالها. ويحمل هذا شهادة على التأثير الشاسع لمجمل كتاباته، التي تتعامل مع مقولات الثقافة والتقاليد، على المثقفين العرب المعاصرين.

٣ ـ هذه الدراسة

كل هذه الخلفية المعلوماتية مهمة في سياق هذا المقال. غرضها تمحيص تيمات الرفض والبعث لدى نقاط معينة في أنشطة الشاعر المبكرة، تتراوح بين الخمسينيات وأواخر الستينيات. وتهدف إلى توضيح أنه برغم تطرقه إلى طرق أخرى، فإن هذه التيمات ما زالت تسرى في أعماله.

إن التعاقب الذى تظهر به القصائد، مع ما تحويه بالضبط، يعكس المراحل المختلفة لتطور الشاعر فكرياً وأدبياً. وفى أحيان نجد إحدى هذه التيمات المذكورة آنفاً لها توكيد أكبر عنده، لأسباب تتعلق بتقلّب قناعاته الإيديولوجية. خذ «أبحث عن معنى» من (قصائد أولى) ١٩٤٨ ـ ١٩٥٥ كبداية وعبارة أساسية عن «مطلب» الشاعر، بعدها تمحّص «البعث والرماد» من (أوراق فى الريح)، كتبت فى ١٩٥٧. وقد يوصف الشاعر بأنه «تموزيّ» فى هذه المرحلة معبّراً من خلال العنقاء «وتموز ـ المسيح» وعقيدته فى إعادة بعث العالم العربى من خلال رماد ماضيه. «مرثية القرن الأول» من (أوراق فى العشب)، كتبت ١٩٥٨ أقلّ تفاؤلاً، وهناك لمحة يأس تشخّص «مزامير، مرآة الحجر، غبطة الجنون، ريشة الغراب» من (أغانى مهيار الدمشقى)، ١٩٥٩ ـ ١٩٦١.

بينما يمكن وصف القصائد الثلاث الأُول بكونها نظرة خارجية إلى حد ما، وتعمل قصائد (أغانى مهيار) كعلامات ترقيم، أسئلة دون إجابة. يبدو أن الشاعر قد رفض العالم منسحباً إلى نفسه، بوحشة سيكلوجية خلو من معتقد مريح فى البعث كان قد آزره سابقاً. على الجانب الآخر، فإن قصيدتى «مرآة» و«الرأس والنهر» من (المسرح والمرايا)، ١٩٦٨ تقترح استعادة معتقده فى إعادة البعث والتجديد، من خلال شخص الحسين (استشهد ٨٦٠ ميلادية) الذى كانت حياته رفضاً مجسّداً، والذى حاز الخلود فى موته.

أبحث عن معنى

أبحث عن نفسى فى قوة
تقولُ لى أن أهدم الدنيا
تقول لى أن أبنى الدنيا ؛
أبحث فى نفسى ، فى صبوتى
عن الغد الأجمل والأغنى
أبحث عن معنى
أنظم فيه الأرض والله .

نُشرت هذه القصيدة ١٩٥٧، ويمكن قراءتها بوصفها عبارة مبكّرة لسؤال أدونيس.

إن الغنائية البسيطة ملمح من شعره المبكّر. فهو يوظّف توازياً أعلى فى الأبيات ١، ٤، ٦، مع تكرار «أبحث» التى «تؤكد إيقاع العروض... الذى هو إيقاع الفكرة». إن إدخال الفعل الإيجابى فى البيت ٣ يبدل المعنى بشكل متطرف فى البيت ٢، ويستدعى توازياً مناقضاً. هذه هى التقنية القابضة التى مارسها منافسون آخرون يكتبون الشعر الحرّ، وتتممه التيمة الإيقاعية. يقترح الغزالى أن هناك «مفهوماً نيتشوياً للتدمير لأجل خلق السوبرمان فى مستقبل (أفضل)». ويجادل أيضاً، أن هذه الفكرة من التساؤل المستمر الذى يؤكد مفهوم أن الحاضر ما هو إلا لحظة عابرة فى خدمة المستقبل، وقيمة أى شئ منجز فى مرحليته. ولذلك، فإن العناصر الميتة فى الماضى لابد من تدميرها لبناء مستقبل أفضل. على هذا، يكون التدمير والبناء بالنسبة إلى أدونيس

عنصرين متلازمين لأى مسعى «تطوّرى». معبراً عن أمنية للتوليف بالحذف لله والأرض، يبدو للشاعر أنه يردّد صدى تحدّ نيتشوىّ «الرب ميت». بهذا الرفض لفكرة الألوهية كليّة القدرة (القيم الأخلاقية المؤسّسة)، فإن أدونيس يبدأ رحلة سوف تستكشف آفاقًا سيريالية وتعيده أخيراً إلى جذوره القومية الشيعية ـ الصوفية.

البعث والرماد : نشيد الغربة

غربتك التى تُميتُ ، غربتى.ـ

لا أمّ فوق صدركَ الموثق

باختناقه

لا أبَ يُحييكَ حنوّ قلبه .

غربتك ، الوحيد فيها ، غربتى

غربة كلّ بطل يحترق

يُولد فيه الأفق .

......

هَجرتُها ـ

هجرتُ أمى مكرهًا معذّبًا

تركتُها على الحصير ، قطعةٌ من الحصير، تائهًا

يدى معى وجبهتى على الحصير، والتراب فى فمى .

هجرته ،

أبى الذى أطعمنى جفونه

علّمنى محبّة الجميع ؛

وها أنا أعيش مثل طائر مطارَد .

أغنيتى ، يُقال عن أغنيتى،

غريبة ،

ليس بها من الركام وتر ولاصدى

وجبهتى ، كما يُقال ، مثلها غريبة .

....

للموت ، يا فينيق ، فى شبابنا

للموت فى حياتنا

بيادرٌ ، منابعٌ

لها المسيح ضفتان ، والصليب جبلٌ وكرمةٌ.

ليس رياحَ وحدة ،

ولاصدى القبور فى خطوره .

وأمس يافينيق ، أمس واحدٌ

ماتَ على صليبه .

خبا وعادَ وهجهُ

كان يُرى بحيرة من كرز

حريقةٌ من الضياء ، موعدًا .

خبا وعادَ وهجهُ

من الرماد والدجى

تأجّجا .

وها ، له أجنحةٌ بعدد الزهور فى بلادنا

بعدد الأيام والسنين والحصى

مثلك يا فينيقُ فاضَ حبّه

علا ، أحسّ جوعنا له ، فماتَ ـ ماتَ باسطًا

جناحه ، محتضنًا حتى الذى رمّده .

مثلك يا فينيقْ

يا حاضنَ الربيع واللهبْ

يا طيرى الوديعَ كالتعبْ ،

يا رائدَ الطريق .

البعث والرماد : ترتيلة البعث

فينيقُ ، يا فينيق

يا طائر الحنين والحريق

....

فينيق مُت ، فينيق متْ
فينيقُ ولتبدأ بك الحرائقُ
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياةُ
فينيق يا رمادُ يا صلاةُ .
نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطلٌ
مدينةٌ جديدةٌ .
نيراننا الخفية الحدود فى جذورنا
تمجّد الهنيهة التى بها
يحترق العالم كى يصير عالما مثل اسمه ،
مثل اسمكَ ـ الرماد والتجدّد
مثل اسمكَ ـ الحياة والمحبة التى تموتُ فديةْ ،
تُحرقنا ، تربطنا بريشكَ المرمّد
لنهتدى .

....

سيدتى أنا اسمى التجدّدُ
أنا اسمى الغدُ
الغدُ الذى يقتربُ ـ الغدُ الذى يبتعدُ .
فى مهجتى حريقةٌ ذبيحةٌ
فينيقُ سرّ مهجتى
وحّد بى ، وباسمه عرفتُ شكل حاضرى
وباسمه أعيشُ نار حاضرى .
سيدتى العجوز لستُ شاعرًا
بالخطر الذى ترين ، ها يَدى مليئةٌ بلحمها
هادرةٌ بدمها .
وها أنا أسيرُ ، دائمًا أسيرُ ، خطوتى
تحبّنى ، وقدمى عاشقة غبارَها ، نافضةٌ غبارَها .

ولا أزال شاعرًا بقوتى
صدرى فى علوّه ،
وجبهتى كأرزة
والشمسُ فى تلفّتى لصيقةٌ .

....

ألبطل استدار صوب خصمه
للوحشِ ألف خنجرِ
أنيابهُ مطاحنٌ
والظفُر السّنينُ سُمّ حيّة .
والبطلُ القوى مثلُ حملِ
تموز مثلُ حملِ ـ مع الربيع طافرٌ
مع الزهور والحقول والجداولِ
النجميّة العاشقة المياه ،
تموز نهرُ شررِ تغوصُ فى قرارهِ
السماءُ . تموز غصنُ كرمةِ
تُخبئه الطيورُ فى عِشاشها ،
تموز كالإله .
ألبطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه :
أحشاؤه نابعةٌ شقائقًا
ووجهه غمائمٌ ، حدائقٌ من المطر .
ودمهُ ، ها دمهُ جرى
سواقيًا صغيرةً تجمّعت وكبرتْ
واصبحت نَهَرْ
ولا يزال جاريًا ـ ليس بعيدًا من هنا ـ
أحمرَ يخطفُ البصَر.
واندثرَ الوحشُ وظلّ خصمه الإلهْ

ظلّ معنا شقائقًا

جداولاً من الزَّهَرْ

وظلّ في النَّهَرْ.

ألبطل اهتدى ، مضى لموته

لا، لن أرى جبينه الغريقَ في غيومِهِ

الغريقَ في بذوره

ولن أخيط صدره ببؤبؤى .

لا ، لن أراه مطرًا وجثةً من الرياحِ

مطرًا وجثةً من الحقول والحصادِ

لن أرى صوّانة الحياة في رماده

ففي غد أرى إليه صورةً جديدةً في بطلٍ يُحبّه

وفي غد أسمعه أغنيةً حزينة مفرحةً .

فينيقُ، تلك لحظةُ انبعاثك الجديد .

صار شبهُ الرمادِ صار شررًا ولهبًا كواكبيًا

والربيع دبّ في الجذور ، في الثرى،

أزاحَ رملَ أمسنا ـ العجوزَ والثلاثة :

الركام والفراغ والدجى .

فينيقُ خلِّ بصرى عليك ، خلِّ بصرى،

....

وخلّني أشمّ فيها (الجمرة) اللهب الهياكليّ ـ

ربما لصورَ فيها سمةٌ

وربّما تجسّدت قرطاجة :

دقائق الغبار فيها لهبٌ

والطفل فيها حطبٌ ذبيحةُ المصير ،

خلّني لمرة أخيرة

أحلمُ أن رئتيّ جمرةٌ

يأخذني بخورها ، يطيرُ بي

لموطن أعرفه أجهلهُ

لربّما لبعلبكّ، ربما لمذبح هناك .

هذان مستخلصان من سياق قصيدة أطول، «البعث والرماد»، نُشرت للمرة الأولى ١٩٥٨ ، رغم أنها كُتبت في عام أسبق. أدونيس غالبًا يكرر نفسه؛ وهذا التكرار التعاويذيّ، على غير شبيه من الزهد الصوفي، مخاطَب لآلهة وثنية ترمّز لانبعاث روحيّ لدى العرب (السوريين). إن البحر غير المنتظم يتنوع مع أمزجة القصيدة ويعزّزها. الشاعر يبحث عن حسّ بالهويّة في ماضٍ فينيقيّ بعيد، «نيراننا الخفيّة الحدود في شروشنا» ، ولذلك فهو يعيش في «أفقٍ» جديد.

هو يرفض أبويه بعد بلوى دمرت روحه، «مكرهًا معذبًا». خوفه أن يصير «قطعة من الحصير»، مثل أمه، انعكس على قلقه الخاص أن يصير ثابتًا في دروبه، شيئًا قد يخمد «صدره... باختناقه». لو قرأ أحد «الحصير» كحصير الصلاة، يمكنه أن يجادل في أن صورة الأم تمثّل دينًا تقليديًا. فهو يختنق على «غبار»، بينما يكون في سجدة، غير قادر على نفض مشاعره من العبث والفراغ. إن سلمى الجيوسي تطرد تقدير خالدة سعيد لصدمة أن والده احترق حتى الموت فقد تكون من وضع خيال الشاعر. عمومًا، من الممكن أن يُلمّح الشاعر لمشاعره الشخصية حين يكتب «لا أب يحبيك حنوّ قلبه» و«أبي الذى أطعمني جفونه» (علّمه الحكمة والمأثور الشعبيّ). رغم ذلك، فهو مكره، معذب، بعجزه (الذى يبلغه بـ «يدى معي وجبهتي على الحصير») كي يتماثل مع الفينيق ويضحّي بنفسه، يجاهد لإحراز الاعتراف بإبداعه، «صدى» لـ «أغنيته».

اعتاد أدونيس أن يكون عضوًا نشطًا في الحزب القومي الاشتراكي السوري الذى أسسه أنطون سعادة (١٩٠٤ ـ ١٩٤٩). وهذا الأخير قد استحثّ «ربط مقولات سوريا القديمة بالاهتمامات العصرية، و(كاشفًا عن) خيوط التواصل الفلسفي ما بين السابق واللاحق». كان أدونيس أيضًا واحدًا من مجموعة شعراء استخدموا المسيح رمزا له وجوده الشعرى في الكتاب المقدس، أما بول نويل اليسوعي فكان معلمه الناصح.

إن دورة هذه القصيدة، التى تتعامل مع فكرة البعث الروحىّ بعد التحلل والموت، غنية فى الأسطورة، رمزاً ومجازاً حيّاً. أساطير الفينيق وتموز منسوجة داخلياً مع المسيح، وعذاب الأخير الافتدائى وعودته الظافرة من الموت تمتد لعناق الاثنين السابقين. إن الفينيق طائر عربىّ خرافىّ، غريب، يحرق نفسه كل نصف ألف عام وينهض مجدّداً من رماده، يرمز للبعث الروحىّ لدى العرب الذين يحرقون القديم لأجل حضارة عالمية ستنبعث.

مثل المسيح الذى قال: «اغفر لهم يا إلهى، فإنهم لا يعلمون»، مات الفينيق «محتضناً حتى الذى رمّده». الصليب والمحرقة قد صارا رمزين للتضحية الذاتية، والشاعر يتماثل مع صور ترحّب بالموت كى تتغلّب عليه. ومثل تموز ذلك الإله الفينيقى القديم، الذى تعلن عودته إلى الحياة عن الحياة والخصب، يرمز للمطر والحصاد. مع المجاز المسيحىّ، تموز شبيه بالحَمَل غير المقدّس. إن خصمه، خنزير تقليدىّ، ماكينة قاتلة، يستدعِي الجفاف والتدمير. جسم تموز، «مع الربيع طافر»، كل نفس فيه يملأُ الأرض بالحياة والأمل، يصير طعاماً للطبيعة فى قربان ظاهرىّ. قارن (إنجيل) يوحنا: ٥٤ ـ ٥٥: «من يأكل جسدى ويشرب دمى فله حياة أبدية. لأن جسدى مأكل حق ودمى مشرب حقّ». وكذلك (إنجيل) لوقا (٢٢): ١٩ ـ ٢٠: «وأخذ خبزاً وشكر وكسّر وأعطاهم قائلاً هذا هو جسدى الذى يبذل عنكم. اصنعوا هذا لذكرى. وكذلك الكأسَ أيضاً بعد العشاء قائلاً هذه الكأسَ هى العهد الجديد بدمى الذى يُسفَك عنكم». أحشاء تموز تصير شقائق، تعلن الربيع، «وجهه غمائم، حدائق من المطر»، كأنه يقول، كل عامٍ يصل المطر كى يجعل الأرض خصبة ويسرى دمه فى أنهار خلال الأرض مغذيًا لها، كأوردة فى جسد. وهكذا شعلة المسيح التى أعتمت لكنها تتكرر فى أية لحظة، تجد موت تموز درباً للحياة الخالدة، ليصير «لهبًا كواكبيًا».

ويسمح هذا للربيع أن يزحف «فى الجذور، فى الثرى» مزيحاً «رملَ أمسنا، العجوز والثلاثة: الركام والفراغ والدجى». قد يرمز الثلاثة لليأس، للجدب والجهل، وقد تمثّل العجوز «ثقافة خَرِفة (ثقافة إسلامية ـ عربية؟) معادية للشاعر»، حيث الرمل هو حدّ الضياع الذى ينشُد رمزيًا خنق الحياة، فى انتشاره العنيد من الصحراء.

إن مجاز أدونيس يستحضر بشكل غير مباشر الربيع اللبنانى الذى «له أجنحة بعدد الزهور فى بلادنا» مستدعياً الطيور والزهور التى تغطّى جانب التلال. إن جبهة الشاعر مثل أرزة طويلة العمر، رمز «لبنان»، وهو يستعيد خلق الإحساس بالشروق المرقّش الذى يضرب العين من خلل خُضرة الأرزة، أينما يتوجّه المرء. ويقترح طيوراً رقيقة تبنى عشاشها فى الربيع بتشبيه تموز بـ «غصن كرمة» («أنا الكَرمة» يوحنا ١٥ : ١) «تخبئه الطيور فى عشاشها».

اللازمة الأخيرة هى رُقية مُلحّة: إنها ترتيلة للبعث، احتفال، أمل وصلاة. وتجادل سلمى الجيوسى أن أدونيس يفشل «فى إنجاز توليف من الحاضر والماضى» وتحسّ أنه خطِلٌ فى فرط التبسيط بالمسيح وجعله مجرد رمزٍ لبعث أمةٍ ينجزه الاستشهاد. وعموماً، فإن الإشارات العاطفية للتعب، وبعلبك وقرطاجة ليست محدودة تماماً فى هذا الخيال الشاسع. فأىّ رمزٍ يمكن له أن يكون تردادًا خلال سياق ثقافىّ معين، وبتوحيد ثلاثة رموز كهذه نجد أدونيس فى الحقيقة يرحب بفكرة إعادة الميلاد كى تصير عالمية.

مرثية الأيام الحاضرة

عربات النفىْ
تجتازُ الأسوارْ
بين غناء النفىْ
وزفير النارْ
آه الأشعارْ
رحلتْ مع عربات النفىْ.

الريح ثقيلة علينا ورماد أيامنا على الأرض. نلمح روحنا فى بريق شفرة أو على طرف خوذة، وخريف المالح يتناثر فوق جراحنا وما من شجرةٍ أو نبع.

بعيدًا تجر المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرة يثقبها الرعب، وسهول غريبة من الشوك الوحشيّ.

فى أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمّخ بمسك العوانس والأرامل العائدات من الحجّ، الملوّث بعرق الدراويش حيث تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها جرادة الروح.

الليل يتخثّر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار، والبحر يغلق فى وجهنا سريره، وعبثًا يتزحزح الباب الموصد. ونصرخ ونحلم بالبكاء ولادمع فى العيون، ونلوى أعناقنا تحت الريح والصقيع،

وبلادى امرأة من الحمى، جسرٌ للملذات يعبره القراصنة وتصفق لهم حشود الرمل. ومن بابها الصلصالىّ تلمع عيوننا أشياء الناس ـ أضاحىَ لقبور الأطفال، مجامرَ للأولياء، شواهدَ من الحجر الأسود؛ والحقول مليئة بالعظام والرّخَم، وتماثيلُ البطولة جيفٌ ناعمة.

ونمضى، صدورنا إلى البحر، وفى كلماتنا يرقد نحيب عصر آخر، وكلماتنا لاوريث لها؛ نعانق جـزُر الوحدة، نشمّ الغرابة البكر فى قعر الهاوية، ونسمع مراكبنا ترسل خُوارها اليائس، واليأس هلال طالع والشرّ فى طفولته. وعند مساقط الأنهار فى بحرنا الميّت، يلد الليل أعيادًا وعرائس من الزّبد والرمل، من الجراد والرمل.

ونمضى، والرعب يحصد الركب، فى منحدرات من الوحل والنحيب، والأرض تنزف دمًا فى خواصرنا والبحر سدّ أخضر.

فى أى ربّ جديد

تنهض أجسادنا

ضاق علينا الحديد

وضاق جلاّدنا

باسم خراب سعيد

بيأسُ ميلادنا ـ

ضيّقة جباهُ أيامنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا فى خرَق وسماؤنا الرملُ وها نحن فى مفارق الفصول. نتحصّن بأهدابنا ونمشى تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا وأهدابنا مخيطة بالإبر.

الحياة مزيلة فى هذه الدقائق من العمر. النهار لا حواجب له، وليس للشمس أهداب طويلة، وتحت أقنعة الجليد والرمل نكبر ويكبر الناس.

الناس! قشور جديدة من كل صوب، طعمٌ نادرٌ من الزرنيخ وسماء لا تنضج تحتها السنابل.

الناس! تحت لسانهم يتكدّس الرماد، وفوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت، وبُناة الممالك يُسرجونهم ويعرضونهم لعبًا فى الساحات وأرائكَ وأعلاما. ولاهمسَ فى بردَى والفرات، لا لقاح، لاتململ. السلالة عاقرٌ فى بلادى وخرساء، والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى.

أيتها الأرض المفروشة بالوبر، أيتها الخريطة الجامحة من القمح والنفط والمرافئ، يا أرضًا بلون الهجرة وبلون الريح ـ هل سينهض من جديد، شعبٌ جديدٌ فى حقول الأفيون والقات؟

هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل؟

وأنت أيها المطر، أيها المطر الذى يغسل الأنقاض والخرائب، أيها المطر الذى يغسل الجيف، ترفّق أيضًا واغسل تاريخ شعبى ـ

يجهل أن الصخرة الجارحةْ

قصيدةٌ مخنوقةٌ فى الشفاه

ويفهم الجاموسة النابحه

حمامةً أو زهرةً أو إله ،

وذات يومٍ تبعث الحشرجاتْ

فى وطن الضفادع الجائعه

وتنقل الخبز لنا والصلاة

جرادةٌ أو نملةٌ ضائعه .

هو ذا اعتراف الرمح التائه ،

هو ذا أنا

اقتلنى أيها الصدق .

- (.. تضفرى يا فتوة بأوراقٍ أكثر اخضرارا.
لايزال الشعر معنا، لايزال البحر معنا والحلم - :

«لسيحون هذه الأفراس المحمحمة؛ لخراسان هذه الرماح . بيتنا ذهبٌ على سفوح هملايا، وسمرقند راية. بأهدابنا لملمنا طحالب الأرض، بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة . كنا نغسل النهار المبقّع ، والحجر حريرٌ تحت أقدامنا والأفق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع .

تلك هى دروبنا - نتزوج الصاعقة ، نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة.
تلك هى تخومنا - نحن أكثر اخضرارًا من البحر ، نحن أكثر فتوةً من النهار ، والشمس بين أصابعنا نردٌ أخضر .»

تحت قمر الغربة يزغف جناح الربيع، ومن المراكب الجامحة وهى تعبر البحر الميت فى الريح ، تجنح ريح أخرى، وتهزّ أبواب المدينة. وغدًا تنفتح وتحرق حصادها من الجراد والرمل.

فوق الهاوية سنبنى ، ولسوف نظلّ فى فوهة المستقبل -

تلك هى عتبة المستقبل :

«أسمرُ طالعٌ من البحر، ملئٌ بغبطة الفهد ، يعلّم الرفض ، يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفّز نسر المستقبل .

أسمرُ طالعٌ من البحر لا تُغويه أعياد الجثث ، ملئٌ بالعالم ملئٌ برياح تكنس الوباء ، والنسمة الخالقة فى رياحه تقّسر الحجر على الحبّ، على الرقص والحب.»

آلهة الرمل تنطرح على جباهها والنبع يدفق تحت العوسجة؛ ما من حنظلٍ على الشفاه ولاموت فى البحر.

... ونأتى إلى بلادنا الأسيرة حيث المصباح كنيسة والنحلة راهبة.

- من أى بلادٍ أتيت، من أى حظيرة لا اسم لها ؟

- لم يكتمل وطنى بعد . روحى بعيدةٌ ولاملكَ لى حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة. وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبى وأمضى - أسكن فى فئ قلبى وأنسج بحرير القصائد سماءً جديدة.

أيها البحر يا صديق الجرح أيها الجرح يا صديق الملح

أيها البحر الأبيض

أيها الفرات يا أيامًا بلا رقم

أيها العاصى يا سريرًا بلا طفل

وأنت يا بردى -

لقد شربتك جميعا وما ارتويت ، لكننى تعلّمت الحب ، ووحده اليأس جديرٌ بالحب .

يائسٌ وليس من موت، تائهٌ وأكره الهداية - عينى مليئةٌ بالكذب ، والشك يكسو قشرة الأرض ، وليس لى قدم فى موطن الوحل.

هو ذا شراع الغربة، هو ذا وجهى المسافر. أترك ورائى أصدقائى ـ قضبان الحديد والسجون ، وأترك بلادى لأولئك الرواقيين المجانين ،

وأمضى وليس لى غير أحزانى الطويلة ومسافاتى الكوكبية وفى موكبى حبيبتى وشعرى . وأمضى ، وفوق جبينى يعسل نحل الغربة ، وفى عينى يرقد شعبى الضائع،

وأمضى وأنا أحلم ـ بالقلوب المعلقة فى الدوالى والرؤوس المزروعة فى الحقول ، وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابى . وحين تدخل فى عروقى رائحة البحر ، وتملأ شعر حبيبتى قبل الريح وتموت الشواطئ وتبعث، لن أتذكر غير أمّى وسأنسج لها فى ذاكرتى حصيرًا لينة تجلس عليها وتبكى .

وداعًا يا عصر الذباب فى بلادى ،

وافرح أنت يا إله يأسى الشاحب، تحتى الأرض مغسولةٌ وفى كلماتى نبرةٌ غريبةٌ وفى شعرى نكهة العرى .

... ورقٌ ولاحبر ولا قلب ينفضه الحبر واليأس نجمةٌ فى الجبين

والشر فى طفولته والصمت رملٌ كاسح ولا ورق.

ـ من أى بلادٍ أتيت ، من أى حظيرة لا اسم لها ؟

ـ لم يكتمل وطنى بعد ، روحى بعيدة ولاملك لى.

كُتبت هذه القصيدة ونشرت فى ١٩٥٨، وتبين تحولات معينة فى مدركات الشاعر. ورغم أن الخطوة من الشعر الحر إلى قصائد النثر تبدو صغيرة، فهى مميزة مع ذلك. إن حلول الشعر الحر، مع تأكيده «موسيقى الفكرة»، قد حررا الشعراء العرب الحديثين من مقتضيات الوزن والقافية. وغياب هذه القيود فى شعر النثر بينما يمد بمنفذ إبداعى لفكرة الشاعر وانفعاله، فهو يتطلب التزاماً دقيقاً بالتقنية. ومن المحتمل أن أدونيس قد تقدم إلى هذا النوع الأدبى الجديد من خلال أعمال سان جون بيرس. لقد وظفه ليفيد منه فى «مزاميره» التى تكون جزءا من (أغانى مهيار الدمشقى) مولدة توتراً ومجازاً شخصياً عالياً.

إن «مرثية الأيام الحاضرة» ظاهرياً هى ذروة سنين البحث المتوتر والتساؤل عن دورٍ لأدونيس. هى واحدة من أعماله المطولة وتنقسم إلى أربعة أقسامٍ واضحة، كل منها يقدم نظاماً مختلفاً فى الرؤية الشعرية، عارضاً مجازه الغريب وتفرده اللغوى.

يندب الشاعر الماضى التالف لأمته و(بشكل تنبؤى لشاعر ذكر) يشبهه بامرأة تقع فريسة لـ «قراصنة» أو قبائل بربرية تصفق لوصولهم فهم «حشود الرمل»، هنا يمثلون موت الفكر والحرية. وهذه «المأساة» تلمحها «عيوننا البعيدة» من «بابها الصلصالى». وهذه صورة شيقة تعمل على مستويين: إنه ينقل فكرة الأسلاف المشردين الواقفين فى بيوت سفعتها الحرب يبدون عاجزين، بينما يلمح ذلك أيضاً إلى أن العيون قد جففت نفسها من البكاء. وبهذا، رغم أننا «نحلم بالبكاء... لادمع فى العيون». يرى أن تاريخ بلاده «سهول غريبة من الشوك الوحشى... ذاكرة يشقبها الرعب»، مستحضراً ذاكرة شعبية لقبائل التتر المرعدة عبر البلاد، بينما الرعب مثل شوكة تنخس «الجراح». الجرح رمز مهم لأدونيس لأنه منبه مؤلم حيث يشحذ المدركات ويحجب الرضى. وبهذه النهاية فهو يرحب بـ «خريف المالح»، الذى سوف يجعل الجروح توخزه ويؤخر التئامها.

وحين يمرض الشاعر بالرياء المزمن للإسلام التقليدىّ فهو يتظاهر بالتناقض الوهمى الساخر حتى إنه «تخطى بربيعها جرادة الروح»، وفى هذه الأحوال يستحيل على نبل الروح أن يزدهر. وإذا كان مثل هذا التأثير الجريح لماضٍ سطحى على الحاضر حتى إنه «فى كلماتنا يرقد نحيب عصرٍ آخر» و«كلماتنا لاوريث لها»، فهو يفشل فى العثور على آذان مصيخة. يساق الشاعر لطرح السؤال «فى أية جداول بحرية نغسل تاريخنا؟». وعموماً، فإن «البحر الميت... سد أخضر» (ويتهكم نرى أن الأخضر هو لون الخصوبة) يلقى بخيبة أمل «الجراد والرمل» الذى يجعل الأرض «تنزف دماً فى

خواصرنا». (يوضح أدونيس أفضلية مميزة للغرس اللاواعى، أى وصف الأشياء الهامدة بخواص الكائنات الحية كى يحس بالوحدة معهم وكى يحس أنه ممسوس شخصياً بمصيرهم). ورغم رفض الشاعر المجتمع الذى يعيش فيه، فهو يؤدى لعزلته على «جزر الوحدة» التى يترقبها - بشغف - من سفنه. على أى حال، فهى مأسورة «ترسل خوارها البائس»، غير قادرة أن تقتلع نفسها من البحر الميت المجرد من التيارات والمد والجزر. يقول الشاعر إن «اليأس هلال طالع»، فى حدة يعيد إنشاء الصدمة اللاذعة حتى إن الهلال يصير الأكثر فقدا للروح.

يستمر أدونيس فى انتقاص قدر ماضى بلاده وحاضرها. «السنون عجفاء راكدة» عاكساً قنوطه المنبعث من «سماؤنا الرمل»، سماء متعطشة للماء، حتى إنها تفشل فى توليد المطر واهب الحياة. «تتحصن بأهدابنا» ضد الرمال التى تعمى الرؤية الشعرية، رغم أن «غبار المقابر يمسك بأهدابنا». يرغم الناس على الحياة تحت «أقنعة الجليد والرمل» التى تخنق مشاعرهم الأصلية. «تحت لسانهم يتكدس الرماد»، إن بواعث رغباتهم غير المشبعة، التى لايمكن الإفصاح عنها بينما «فوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت»، تفرض الاضطهاد عليهم من قبل حكامهم الطغاة، فهم يستغلونهم دورياً لدعم سيطرتهم وكدرع واق. إنهم «يسرجونهم ويعرضونهم لعباً فى الساحات وأرائك وأعلاماً». إن عجز البلاد التناسلى ينعكس فى بردى والفرات: فهما يمران فحسب، مثل تاريخ «يحمل بقاياه إلى أرض أخرى». يتصور الشاعر مستقبلاً محبطاً لبلاده حين ينحدر لاعتبارات سياسية ـ جغرافية، «خريطة... من القمح والنفط والمرافئ» لو لم يفق الناس من إدمانهم لـ «الأفيون والقات». والطريقة الوحيدة للقضاء على طاغية الرمل هو أن تنهض ريح جديدة ضده، حاملة معها «المطر الذى يغسل الأنقاض والخرائب (و) الجيف». لو فى مرة تنظف تاريخ البلاد من معالمه البغيضة، ينبعث «الصدق». وحتى فى أسوأ الأحوال، فإن المخلوقات الضئيلة مثل «نملة ضائعة» يمكنها أن تنقل الأمل فى صورة «الخبز والصلاة».

يستخدم أدونيس جـ لة اعتراضية ممتدة فى هذه الفقرة كى يدمج الماضى البعيد مع المستقبل ويفتح رؤيته. إنه يواسى نفسه بمعرفة أن الشعر «البحر والحلم» باقٍ. وهو يلمح لمقدمات دخيلة فى التاريخ الإسلامى الذى سمرقند «رايته»، إلى زمن يظهر فيه أن لاشئ يمكنه إيقاف المد العربى: «الأفق (كان) صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع». فى ذلك الوقت «بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة»، مانحاً الدم الحى ليعطى أمارات على الربيع والتجدد. الطريق أمامنا يقع فى تطهير «عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة». الشاعر واثق أن الإنسان قد يجد ينابيع القوة والإبداع خلال نفسه («نحن أكثر اخضراراً من البحر») وأن غداً أكثر إشراقاً، يتمثل فى «شمس خضراء»، يقع بين يدى الإنسان، طالما أن الحظ يحكمه. ورغم أنه منفى «تحت قمر الغربة»، ينظر الشاعر أمامه إلى محفزات التجدد المؤقتة حين «يزغف جناح الربيع». بعناد، يأمل ضد الأمل، «المراكب الجامحة» تملأ أشرعتها من الريح الجديدة التى «تهز أبواب المدينة»، و«تحرق حصادها من الجراد والرمل». و«فى فوهة المستقبل» يصل شكل فوضوى سوف «يكنس الوباء»، «يقسر الحجر على الحب» ويحرر «بلادنا الأسيرة». سيكون «أسمر»، وطنياً، يصعد من البحر مثل أفروديت، «يعلم الرفض» ويفتتح نظاما جديداً للقيم بمنح «أسماء جديدة». سيكون حارس مستقبل بلاده: «تحت جفونه يتحفز نسر المستقبل». فى ذلك الوقت «آلهة الرمل» القاسية سوف تتداعى مثل ذبيحة ثلاثية الرءوس.

رغم كل ذلك، يظل فى ممالك الريبة. نهر بردى يلخص البلاد، بالنسبة إلى الشاعر، لأنه فشل أيضاً فى الوفاء بحاجياته، عطشه لا يرتوى، لكنه أعطاه القدرة على الحب، وبهذا قد يحارب اليأس. هو نسيج من الريب والأصوات تناقضاته الداخلية: «يائس، وليس من موت، تائه وأكره الهداية». وهو مسلح باليقين «حيث يبدأ القراصنة، يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة... أحمل كتبى وأمضى... أنسج بحرير القصائد سماء جديدة». يضيع حين يظل فى مكان به حكم طغيان وحيث همه الذاتى الضارى يهدد «الكلمة» (رسالة الأمل). يفضل أن يرحل وينجز التحول من خلال شعره. رغم أنه قد يتمتع بحياة الوهن فى مكان منفاه («يعسل نحل الغربة»)، فسيتذكر دوما ناسه المستعبدين («فى

عينى يرقد شعبى الضائع». وبشكل سيريالى يتصور الذين يضحون بحياتهم لتحرير بلادهم أنهم قد يثرون تربة العصيان، «بالقلوب المعلقـــة فى الدوالى... الرؤوس المزروعـــة فى الحقول».

يغير الشاعر المزاج بإعادة بعث رقيقة لإحساس الاقتراب من البحر، «حين تدخل فى عروقى رائحة البحر (تجددنى) وتملأ شعر حبيبتى قُبل الريح». التجدد سيهب «نبرة غريبة... نكهة العرى» لشعره ويزيل الزيادات. نقص الإلهام قد يسبب للشاعر أن يجرب أحياناً حالة من الجمود («ورق ولاحبر») وقد لايقدر («لا قلب ينفضه الحبر»)، وعموماً فهو يعتقد، مثل ألبير كامى، أن الصمت نوع من الرضا «الصمت رمل كاسح ولاورق».

ينهى الشاعر اتهامه اللاذع بالأمل المتوتر فى المستقبل «لم يكتمل وطنى بعد، روحى بعيدة ولا ملك لى».

مزمور (ساحر الغبار)

أحـمل هاويتى وأمـشى. أطـمس الدروب التى تتنـاهى ؛ أفـتـح الدروب الطويلة كـالهـــواء والتراب ـ خالقـا من خطواتى أعداءً لى ، أعداءً فى مـسـتـواى. وسـادتى الهـاوية والخـرائب شفيعتى .

إننى الموت ، حقا .

التآبين صيغى ـ أمحو وأنتظر من يمحونى. لا شذوذ فى دخـانى وسحرى . هـكذا أعيش فى ذاكرة الهواء .

أكتشف نبرة لعصرنا وغنّة ـ

عصر يتفتت كالرمل يتـلاحم كالتوتياء ؛ عصر السحـاب المسمى قـطيعًا والصـفائح المسماة أدمـغة . عـصر الخـضوع والسـراب، عصـر الدمية والفـزاعـة ، عصـر اللحظة الشـهـرة ، عصر انحدار لاقرار له .

ولاشريان عندى لهذا العصر ـ إننى مبعثر ولا شئ يجمعنى .

أخلق شهوة كلهاث التنين .

أعيش خفية فى أحـضـان شمس تاتى . أحتمى بطفولة الليل تاركًا رأسى فوق ركـبة الصباح. أخـرج وأكـتب أسـفـار الخروج ولا مـيـعـاد ينتظرنى.

إننى نبى وشكاك .

أعـجن خـمـيـرة السـقـوط، أترك الماضى فى سـقـوطه وأخـتـار نفـسى ، أفلطح العـصـر وأصفّحـه، أناديه ـ أيها الـعملاق المسـخ أيها المسخ العملاق وأضحك وأبكى.

إننى حجة ضد العصر.

أمحو الآثار والبـقـع فى داخلى . أغسل داخلى وأبقيه فارغًا ونظيفا . هكذا تحت نفسى أحيا .

بالنزيف تـتـغـذى عـروقى ولا مكان لى بين الموتى . الحـيـاة ضـحـيـة ولا أعرف أن أمـوت ـ إن زمـانى خـفىٌ وتحـت العـيـون ، وأمس دخلتُ فى طقس الموج وكان الماء لهيبى .

إننى عجولٌ والموت يتبعـنى حاشداً رياحه بين عينى. أضحك مـعه وأبكى فى رقّة الهُدب ـ آه الموتُ المهرّج الموتُ الباكى .

أعـرف أننى فى شـرخ المـوت ، اتبطّنُ القـبـرَ وأختخن كلـمـاتى ، لكننى حـى ـ يعـرف هذا غيرى ،

أهجم وأستـأصل ، أعبر وأزدرى . حيث أعـبر يسـقـط شلال عـالم آخر، وحـيث أعبـرُ الموتُ واللا ممرّ ،

وسابقى ؛ فانا مسيجٌ بنفسى .

هذه القـصـيـدة من (أغانى مـهـيـار الدمـشـقى) نشرت ١٩٦٢. فى هذه المرحلة من تطوره الأدبى يظهر أنه يتراجع عميقاً إلى نفسه كسلحفاة تنسحب إلى درقتها: «هكذا تحت نفسى أحيا» ولذلك فهو يتعافى وينمو. يبحث عن طاقات

الشفاء الاستعادية بالنوم، يلتمس الأمان الذى يحسّه الطفل عند اليقظة برأسه على حجر أمه: «أحتمى بطفولة الليل تاركاً رأسى فوق ركبة الصباح». يحاول الشاعر أن يحدّد نفسه فى عقله الباطن: «أمحو الآثار والبقع فى داخلى»؛ لأنه يحسّ تماماً بأنه لا يلمس الحقيقة، يمارس تفسّخه الذاتى: «لا شريان عندى لهذا العصر ـ إننى مبعثر ولاشئ يجمعنى». يخلق أدونيس حقيقته الخاصة، جحيمه الخاص الذى هو «وسادته». له هوية مع الموت والدمار، ولايؤسّس نفسه من الماضى وجماعة الحاضر مستخدماً المجاز بقوة عبقاً بالتخمّر: «أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى. أفلطح العصر وأصفحه». رغم أن أدونيس يقول ذلك، فهو «فى شرخ الموت»، إرداف شيق، إنه يعى أن الموت العجول هو ذاته المتحولة، وأنه أسوأ أعدائه: «لكننى حىّ... ولامكان لى بين الموتى». قد يكون ما يحاربه أدونيس هو نهاية إبداعه ورؤيته: «إننى عجول والموت يتبعنى حاشداً رياحه بين عينىّ. أضحك معه وأبكى فى رقّة الهدب». من الواضح أن هناك تناقضات انفعالية ملازمة يعبّر عنها بالضحك والبكاء (حالة معروفة بالهستيريا). وبالمشابهة، فإن الشاعر يجادل: «إننى نبىّ وشكّاك» أحدهما يؤمن والآخر يشكّ فى الوقت نفسه. إنه يرفض عصر «الخضوع والسراب» إنه «يتفتّت كالرمل (عقيم)» ومن بين نفيه ينتظر باطنياً شيئاً سوف يستعيد الإبداع والحياة: «أعيش خفيةً فى أحضان شمس تأتى... زمانى خفى وتحت العيون». إن رفض أدونيس للتقليد يتضح من البيت «أمس دخلت فى طقس الموج وكان الماء لهيبى»، فهو منصرف للعبادة، للبحر، رمز الحياة والقدَر، وعلى النقيض يريد أن يجعل الماء لهيباً هيكلياً. هذه الفكرة تنقل صورة الغروب اللبنانى، حين يبدو أن الموج على نار.

إن استخدام أدونيس المتكرر للضمير «أنا» يدعم الطبيعة الاستبطانية لهذا المزمور، التى تستحضر مجازات داخلية لاتساقات سيريالية. يبدو كأنه فى شرك دائم على مشهد شيطانّى مثل شخصيات هـ.ج. ويلز فى (رحلة إلى قلب الأرض)، التى هى، فى التحليل الأخير، عقله: «حيث أعبر يسقط شلال عالم [illegible]، وحيث أعبر الموت واللاممر. وسأبقى، فأنا مُسيّج بنفسى».

أدونيس بعد، فى هذه المرحلة، عليه أن يتغلّب على عقبات نفسية ويخرج من صدفته.

مرآة الحجر

عارياً تحت نخيل الآلهة،
لابساً رمل السنينْ
كنتُ ألهو باحتضارى
كنتُ أبنى ملكوت الآخرين
بغبارى .

يانبىّ الكلمات التائهه
يانبى السفر الآتى إلينا
فى رياح المطر
أنا واليأس عرفنا أنك الآتى إلينا
وعرفناك نبياً يحتضر
فانحنينا
وهتفنا : «أيها الآتى إلينا
ضائعاً يقطُر نفياً وحريقا
نحن نرضاك إلهاً وصديقا
فى مرايا الحجر.»

يانبىّ السفر
أنا أرضاك إلهاً ورفيقا
فى مرايا الحجر .

باسمكَ اليوم أغنّى للغيوم
وسأبنى بين قلبى والفضاء
عند أطراف النجوم

حاجزاً يلبس وجه البشر

والسماء،

وأغنّى للغيوم –

حجرٌ وجهى ولن أعبد غير الحجر.

هذه القصيدة، نُشرت أيضاً فى (أغانى مهيار الدمشقى) ١٩٦٢، تشير بوضوح من البيت الأول، الذى يؤازر المزاج الخام العناصرىّ للقصيدة. يقود الشاعر وجوداً غير مجازىّ أساساً، رافضاً التطابق «عارياً تحت نخيل الآلهة». إنه بشكل نرجسىّ يخدم «إرثه»، دون أن يكون لديه أىّ شئ مشبع يفعله عدا «أبنى ملكوت الآخرين/ بغبارى» أى يبنى قلاعاً فى الهواء ستنهار لدى أدنى لمسة. إنه يلبس «رمل السنين»، مغلفاً بالجدب الراسخ حيث «رياح المطر» تقتل.

عموماً، فإن الخصب سوف يصحب «نبىّ الكلمات التائهة»، كأنه كاساندرا(*) الافتدائية، مثل شخص يطرد من بلاده «يقطر نفياً وحريقاً». هذا مثل من يعطى نوعاً من الحافز لخيال الشاعر، يسمح له أن يغنّى «للغيوم». فقط اليقين بأن «نبىّ السفر الآتى» يمكّن الشاعر أن يحسّ بحياته وآدميته، جاعلاً إنسانيته تنساب فى «الفضاء». وجهه من حجر، ظاهرياً يبدو أنه لايحسّ، لأن الحجر لا يبتسم أو يحرّك انفعالاً، رغم أن له قلباً، يدقّ، منتظراً.

من الصعب أن ندرك مفهوم مرآة الحجر – الأفضل أن نفهمه حجراً لامعاً يعطى انعكاساً غير واضح. وربما يشير الشاعر إلى نفسه، لأن وجه المرء ينعكس فى مرآة، وجدير بالتصديق أن أدونيس يقترب فى الحقيقة من انعكاسه الخاص: «أنا أرضاك إلهاً ورفيقا / فى مرايا الحجر». يبدو هذا كأن الركود والتراخى قد حوّلا الشاعر إلى نوع من «الوثن» أو شكل من «الميدوزا»: «حجر وجهى ولن أعبد غير الحجر».

غبطة الجنون

هدمتُ قصرَ الرمل فى العيونْ

منحتُ للتكايا

مجامرَ الأفيون –

مجامر الأفيون والسجاد والمرايا؛

رجمتُ وجه الصبر والقَبولْ

رقصتُ للأفولْ

لجثة الإلهْ –

باسمكِ ياسحابة الأجراسْ

ياعُرس الأنقاض واليباسْ

يابُقَعَ الرعب على الجباهْ.

هذه القصيدة مؤرّخة أيضاً فى ١٩٦٢، منشورة فى (أغانى مهيار الدمشقى). فى هذه القصيدة يجعل أدونيس رفضه العنيف واضحاً للدين التقليدىّ، كونه مرادفاً فى باله للاضطهاد والسيطرة ويُجبر المجتمع على الثبات والجمود. وهو يقترح الجنون للإحلال محل الوثن التقليدىّ والممارسات الدينية التوحيدية.

بهذه النهاية فى «غبطة الجنون» ينشد أدونيس تخريب بيوت الدراويش بمنحها «مجامر الأفيون» (بدلاً من البخور) بتأثيرها المسكر الذى يتخلل «التكايا». وهذا سيؤدى إلى أفول القيود والأعراف. يمكن أن نقول إن قصائد أدونيس تفهم بصورة أفضل تحت تأثير معامل هذيانى، كأنه المخدّر، الذى يستخدمه هنود المكسيك كجزء من مشاعرهم الحلمية. وفى الواقع، فإن هناك نوعاً من المخدّر يستخدم دائماً فى سياق دينىّ فى تقاليد ثقافية كثيرة. على سبيل المثال، فى شعائر شامانية، يسمح المخدّر للـ«روح» أن تنسرب إلى منشدها فتجعله يشارك فى «الرؤية».

إن أدونيس، لدى رؤيته «قصر الرمل فى العيون» ولدى تعرّفه ديانة تقليدية لا يقبض على شئ يصلح له، وهو الآن يؤازر الرفض للطاعة غير المتسائلة: «رجمت وجه الصبر والقبول». وفيها يكون هدفه تأييد الفوضى وحجب الركود: «باسمك... ياعرس الأنقاض واليباس».

مزمور (الزمان الصغير)

نتقاسم الفضاء، الموتُ وأنا

نرفع بيرق المجاعة، الخبزُ وأنا

* كاسندرا: ابنة بريام الموهوبة للنبوءة، لكن كان مصيرها أن لايؤمن بها أحد. [المترجم]

وغداً أعلق بثوب الخرافة وأتسلّق حائط الظلّ. سيعلقُ
بى آنذاك موكبٌ من مزامير الحجر -
آه أيها الجنون ياسيدى يامسيحى.
أبحث عن شمس تقيم فى العيون ، عن عيون ترى الضوء كل الضوء . أبحث عن جذع شجرة يصير جسدا، أبحث عما يُعطى للكلمة عضواً جنسياً، وعما يعلّم الظلّ أن يبقى جلداً للأرض ، وعما يثقب السماء . أبحث عما يُعطى للحجر شفاه الأطفال ، وللتاريخ قوسَ قُزَح ، وللأغانى حناجر الشعر.
أبحث عما يعطى التخوّم المتموجة ، التخوم التى لاتُرى بين البحر والصخر ، بين السحاب والرمل ، وبين النهار والليل.

أبحث عما يوحد نبراتنا - الله وأنا ، الشيطان
وأنا، العالم وأنا ، وعما يزرع بيننا الفتنة.
آه ، أيها البحث يا وعائى .

هنا مقطع صغير من مزمور فى (أغانى مهيار الدمشقى) يسعى لتغطية حقيقية لأدونيس الأساسى فى هذه المرحلة الخاصة بتطوره الأدبىّ، حيث كان منهمكاً فى حلّ تناقضاته الداخلية. لايزال ينشد ذلك الشئ المراوغ، ذلك الشئ سريع الزوال غير المعروف، الذى يعتنقه، ويكشف به عن معنى للعالم حيث يعيش: «أبحث عما يوحّد نبراتنا - الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا» . مأزق ميتافيزيقى، يتمنى الشاعر أن يكشف له الإمكانات والاحتمالات كى يختبر المدى الذى يمدّه النظام الكونى. «أبحث عما يمدّ التخوم المتموّجة» .

يبحث أدونيس عن «شمس تُقيم فى العيون، عن عيون ترى الضوء كل الضوء» لتبدد العتمة والجهل («أتسلّق حائط الظلّ») وكأنه نوع برومیثی (من بروميثيوس) له نظرة عالمية. ولو حصلنا على الأخير، فإن للشاعر أن يتبصر، بإدراكه المتزايد، الأشياء غير الناطقة كالحياة، والمخلوقات الناطقة: «أبحث عن جذع شجرة يصير جسداً... عما يعطى للحجر شفاه الأطفال... للأغانى حناجر الشجر» . وعلاوة عليه، فهو يتمنّى أن يلوّن الماضى الأبيض والأسود الكئيب ويستدعيه فى سناء ألوانه الكاملة ليعطى «للتاريخ قوس قزح» ، كـأمل فى عودة الشمس بعد انهمار المطر. عموماً، فإن الكلمة أكثر أهمية لذا سيمنحها «عضوا جنسيا» ليستعيد الإبداع والقوة. هذا سوف يحدث «وغداً أعلق بثوب الخرافة» - هذا الثوب الذى يمنع حرية الحركة ويعوق حرية الفكر والتعبير.

يتوحّد الشاعر مع كل من الموت والخبز واهب الحياة، مستخدماً تناقضاً تهكمياً: «يبرق المجاعة» ليوصل مشاعره المربكة وتحرّره من الوهم. الجنون هو مسيحه، المنذور للخدمة، هو درب الخلاص.

ريشة الغراب

آت بلا زهر ولاحقولْ
آتٍ بلا فصولْ؛
لا شئَ لى فى الرمل فى الرياحْ
فى روعة الصباحْ
إلا دمٌ فتى
يجرى مع السماءْ
والأرض فى جبينى النبى
رفّ عصافير بلا انتهاء .
آت بلا فصولْ

آت بلا زهر ولا حقول
وفى دمى نبعٌ من الغبارْ؛
أعيشُ فى عينى
آكلُ من عينىّ -
أحيا ، أسوقُ العمرَ فى انتظارْ
سفينة تعانق الوجودْ
تغوص للقرار
كأنها تحلم أو تحارْ
كأنها تمضى ولا تعود .

- ٢

فى سرطان الصمت فى الحصارْ
أكتب أشعارى على الترابِ
بريشة الغرابِ ،
أعرف ، لا ضوء على جفونى -
لاشئ ، إلا حكمة الغبار .

أجلس فى المقهى مع النهار
مع خشب الكرسى
وعقب اللفافة المرمى
أجلس فى انتظار
موعدى المنسى .
٣ –
أريد أن أجثو أن أصلّى
للبومة المكسورة الجناح
للجمر للرياح ،
أريد أن أصلّى
للكوكب المشدوه فى السماء
للموت للوباء ،
أريد أن أحرق فى بخورى
أيامى البيض وأغنياتى
ودفترى والحبر والدواةْ
أريد أن أصلّى
لأى شئ يجهل الصلاةْ .
٤ –
بيروت لم تظهر على طريقى
بيروت لم تزهر وها حقولى
بيروت لم تثمر
وها ربيعُ الجراد والرمل على حقولى ،
وحدى بلا زهر ولا فصول
وحدى مع الثمارْ
من مغرب الشمس إلى ضحاها
أعبر بيروت ولا أراها
أسكن بيروت ولا أراها –
وحدى أنا والحبّ والثمارْ
نمضى مع النهار
نمضى إلى سواها.

يستخدم الشعر الحديث صوراً تؤازر المزاج الانفعالى دون شرح هذا المزاج بشكل تعبيرى. لذلك، فإن الصورة الشعرية هى العنصر الأكثر أهمية، وقد لا تكون صورة مباشرة. وللسبب نفسه، لايحتاج الشعر أن يكون مفهوما كى يكون مؤثراً. إن قصائد أدونيس تكون حول هذا السحر للأصوات والإيقاع. وفيها يتضح أثر الشعراء الفرنسيين مثل «بودلير»، معبراً عن الألم والكرب، ومستخلصاً صورة شعرية من الحقائق البشعة للحياة، وكذلك «رامبو»، الذى ذهب بعيداً – أكثر من أى شاعر قبله – فى استكشاف مادون الوعى، مجرباً مع الإيقاع وصائغاً كلمات فى علاقات مركّبة غير مألوفة. وهذا قد يولّد صوراً متوترة ومشعة.

نشرت القصيدة السابقة، «ريشة الغراب» فى ١٩٦٢ (أغانى مهيار الدمشقى). «ريشة الغراب»، وهى قصيدة مزاج ممتازة وقد تدعى بصفة تعبيرية حيث فيضانها ونوعها الشبيه بالحلم «كأنها تحلم أو تحار». يعبّر الشاعر عن فقدانه الهويّة وتمنّيه النكوص إلى أعماق كينونته: «تنغوص للقرار». قارن هذا مع «بودلير»: «مشيئتنا مغمورة تحت هاوية، جحيم وفضاء مشتبكان فى خفاء العثور على جديد». هو غير راض، مرتبك، وغريب تماماً عما يحيط به «آتٍ بلا زهر ولا حقول، آتٍ بلا فصول». يستمد إلهاماً قليلا من حدّ الرمال («لا شئ لى فى الرمل... لاحبّ لا بحار»)، بينما «الأرض... النبيّ» فى انعدام تشكلها وتأسيسها، رامزاً للأمل فى الخصب بعصابة كاهن حول رأسه: «أجلس فى انتظار/ موعدى المنسى» تبين اللامبالاة المطلقة التى وقع الشاعر فريسة لها، وحاجته للوصل مع أى شخص، كافتراضه الوصل الفيزيقىّ «مع خشب الكرسىّ» الذى يعتبر الشئ الصلب الوحيد الذى يمكنه الإحساس به. يمتصّ الشاعر أى إحساسٍ يتماسّ وثيقاً مع وعيه. يجلس فى المقهى مع الأمل المتقهقر المعتم فى وصلٍ إنسانىّ، مجرداً حتى من الإحساس بالضوء «على جفونى»، الذى يظللّ الضوء فى درب خروجه من هذا الموقف الوسطىّ. يختبر الشاعر تجرده من طاقته التى تدور بالضد مع انفعالاته المقموعة: «وفى دمى نبع من الغبار» وفى وريده يجرى الحب والحداد. إنه يكتب قصائده فى «حكمة الغبار» التى تهبّ بسهولة، مع ريشة الغراب (طائر يرمز لشدة النحس).

ينقطع على موج البحار: قلبى شراع «سفينة تعانق الوجود». السفينة قد تكون المصير أو علامة الحياة، كسفينة نوح، تحمله عبر الزمن من الموت إلى حياة جديدة. قلبه يمتلك شجاعة الحلم: «أسوق العمر»، لكن جسد الشاعر

لايتبعه. ملاحظاته هى حياته كلها: «أعيش فى عينىَّ/ آكل من عينىَّ». فقط رؤيته الشعرية هى التى تؤازره، وبنخسها إياه يرفض الدين النظامىَّ، مقترحاً أن يعبد الإنسان أى شئ. بهذه النهاية يوظّف المجاز الصادم بقوة: «أريد أن أجثو أن أصلّى/ للبومة المكسورة الجناح.../ للجمر للرياح/ للموت للوباء». وبفعله هذا، ينشد الشاعر أن يتم إحساسه بالأشياء مع النسمات السلبية التى ليس لها أىّ معنى: «أريد أن أصلّى/ لأى شئ يجهل الصلاة». إنه يقدّم فكرة أن المخلوقات البكماء، بالمخالفة مع النوع البشرىّ، لا تحتاج ديانة نظامية كى تعرف الله، وتتعارف مع كلب غريب، يبجّل الله دون صليب، ويدفن الموتى دون كنيسة، إنه بالنسبة إليه هو المطرود الذى ينتمى إليه.(*)

إن الشاعر مطرود، روح فى منفى لا ترتاح أبدا مما يحيط بها حتى إنه يقلق من الداء المنتشر الذى يهدّده بقطع الاتصال مع البشر الآخرين. لايمكنه أن يقاتل هذا المرض، الذى يستوطن مدينة بيروت، ويمكنه رفض بيروت والتحديث الزائف التافه الذى تمثّله فى أبيات ثلاثة بسيطة، مستعملاً كلمات بسيطة لتأثير أعظم. الكلمات هى (ظهر، زهر،ثمر) تحدث نوعاً من الجناس. إن تناقضات أدونيس الداخلية فى صرخته الصريحة: «وها ربيع الجراد والرمل على حقولى». إن الحضور القاسى للرمل الجاف والجراد المدمّر يغمر الشاعر ويجعله ينسحب إلى ذاته: «وحدى أنا والحبّ والثمار».

هذا ما يهمه فى المعاناة المهملة من القطاع الزراعى اللبنانى الحديث الذى اختاره لتأويل «نعبر بيروت ولا نراها/ وحدى/ أسكن بيروت ولا أراها» كصدىً لموقع بغيض، ريفىّ لايُمتلك، منتسب للمدينة لا يؤثّر. عموماً، فمن المحتمل أن الشاعر يعبّر عن بيدائه الخاصة التى هى عرضة لمشاكل اجتماعية أكثر اتساعاً.

النهار شبيه بكومة من الجماجم، كصورة مفزعة للحقيقة كما يفهمها الشاعر.

وبينما تنسحب القصيدة للنهاية، يبدو أن أدونيس يوقف الوجود من حيث هو وعى مرهف.

* هناك خمسة أبيات من القصيدة، هذا معناها، وعذراً لم أجدها فى الأشكال العديدة التى عندى للقصيدة نفسها [المترجم].

إن التغير من الشخص الأول إلى الثالث فى الأبيات الأربعة الأخيرة يؤكّد عدم اندماجه وعزلته. ويبدو هذا تقريباً كأنه يرى جسمه من عل فى انعزال بارد.

مرآة الرأس

(حوار جرى بين رجل وزوجته فى ١٠ أكتوبر ٦٨٠)

(ـ سايرتُه ، رصدتُه
غلغلتُ فى جفونه
أيقظتُ كل شهوتى
هجمتُ واحتززتهُ...
وجئتُ.
كانت زوجتى نَوار
تفتَح باب الدار :
ـ أوحشتَنى ، أطلتَ ، كيفَ ؟
ـ ابشرى ،
جئتك بالدهر ، بمال الدهرْ
ـ من أيَن ، كيفَ ، أينَ ؟
ـ برأسه...
ـ الحسين ؟
ويلكَ، يومَ الحشر
ويلك لن يجمعنى طريق أو حلمٌ أو نومْ
إليكَ ، بعد اليوم...)
وهاجَرتْ نَوار .

مرآة لمسجد الحسين

ألا ترى الأشجار وهى تمشى
حدباء ،
فى سُكْر وفى أناةْ
كى تشهَدَ الصلاةْ ؟
ألا ترى سيفاً بغير غمد
يبكى ،
وسيّافا بلا يَدينْ
يطوفُ حول مسجد الحسين ؟

مرآة الشاهد

وحينما استقرت الرماح فى حشاشة الحسينْ
وازّيَنت بجسد الحسينْ

وداست الخيول كل نقطة
في جَسد الحسينْ
واستُلبتْ وقُسِّمت ملابسُ الحسينْ،
رأيت كل حجرٍ يحنو على الحسينْ
رأيتُ كل زهرةٍ تنام عند كتف الحسينْ
رأيتُ كل نهرٍ يسير في جنازةِ الحسينْ.

في هذه القصائد الثلاث القصيرة المنشورة في (المسرح والمرايا) ١٩٦٨، يستعرض أدونيس احتراماً عميقاً لجسد الحسين بن فاطمة بنت محمد (ص)، الذى يحدوه بالتبجيل. ينسجم هذا مع تمثل الحسين في الرمزية العربية الحديثة. لقد جاء ليشارك موقعاً افتدائياً يختص «تموز - المسيح» كفضيلة لحياته، والنوايا والكلمات منسوبة إليه من قبل كتاب تراجم الشيعة. إن الحسين شخص مثير للخلاف، لأنه يمثل الرفض لحل وسط مع الطغيان، يرحّب بالموت، ويقاسي العذاب والإهانات من أجل عقائده. إن شيعة العلويين يعتقدون أن عليّ بن أبى طالب هو تجسيد لله، لو كان للمرء أن يمدّ هذه الفرضية، فإن موت الحسين على أيدى الأمويين «الكفرة» له ما يوازيه في صلب المسيح بواسطة الرومان كوصية للمجلس الأعلى لليهود (Sanhedrim). وما هو شيق في جسد شهيد كربلاء أنه يلبى الحزن الإسلامى على المخلص، لأن هذا حافز قوى وفعال. وهو كذلك صدى لرفض أدونيس الخاص للقيم (السنية) العربية التقليدية، وآماله المتجددة في مستقبل أكثر عدلاً.

في القصيدة الأولى، يمد أدونيس الجملة الاعتراضية، المستخدمة بوصفها لخلفية معرفية، ليجافى الإطالة. وعملياً، فإن القصيدة كلها مردفة بين الأقواس. فهى رغم ذلك تؤازر بنجاح كيف خان الحسين أحد أتباعه، الذى «سايرته، رصدته (و) غلغلت في جفونه» وهذا نفّر زوج الأخير إلى أقصى مدى، حتى تبرأت منه وسبته: «لن يجمعنى طريق أو حلم أو نوم/ إليك بعد اليوم».

يستمر أدونيس على الوتيرة نفسها في «مرآة الشاهد». إنه شاهد عيان على الشهادة التى لن تجد ازدراء من قبل معتقدى الشيعة. إن روحية وخيرية الحسين قد أيدت اتصال الرماح العنيفة بجسد الحسين. طبيعته الحزينة العابرة قد أبكته ودفعت إليه البيعة. استحضر أدونيس «مراسم الندب» في عاشوراء بترداد اسم الحسين، ولذلك فهو يرن كالابتهال، ثاقباً كل فكرة.

في القصيدة التالية يلمّح إلى القصص الدائرة (بعد شهادة الحسين) عن النهاية التعسة لقاتليه: (يقال إن السيف الذى ضرب عنقه يبكى احتجاجاً وإن يدى قاتله قد شلت). وهذا توكيد على الأسى والندم الذى يمنح سيماء الشيعة أو الصبغة الكاثوليكية لها.

الرأس والنهر (مقاطع)

(موسيقى جنسية صاخبة. تهدأ الموسيقى، فيسمع من بعيد صوت يخرج من ماء النهر، يظن أنه صوت الرأس)

الرأس (صوت بعيد):

اقربى والمسينى

اقربى واحضنينى

ثورى يا بلادى

شررى وانثرينى،

إننى لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة

لحظة من حريق العصافير في غابة الصباح

لحظة تنسج الرياح

جبةً

ترفع الطبيعة

بيرقاً،

والفجيعة

صورها النافخ البشير،

لحظة الفارس المشرد والعاشق الأسير.

(صمت. يقترب الصوت)

ليس صوتى إلهاً

ليس صوتى نبيا...

صوتى النار والنفير

صوتى الصاعق المزلزل ، والفاتح المغير.

الجوقة (غير منظورة):

وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة

لم يعد غير صوتٍ

والحقول المزامير ، والنهر الحنجرة

أصوات (بسخرية):

هاها

رأس يسرق ملك الناس

يهذى

هاها...

رأس الخناس الوسواس...

(الرأس (صوته يقترب شيئاً فشيئا):

تقذفنى أصواتكم بالحجار

أصواتكم فوق جبينى دم حول جبينى غبار

أصواتكم حصار

لكننى محصن

بصوتى

محرر

برفضى البارئ ، بانفجارى

كأنى المهب أو كأنى البركان

باسم الغد الصديق،

باسم كوكب

سميته الإنسان.

(صمت)

وكان موتى عشبةً

فى الماء ، مثل طفلة من زهر اللوتس

مثل نورس يعرف أن يكون

زنبقة بيضاء قوس قزحٍ

يحب أن يكون

كالبحر ، نبضاً هائجاً

وغابة

من فرح كالموج من كآبة

ترقد تحت شجر الصفصاف مثل طفلةٍ .

وكان موتى طائراً

حوم فى خميلة الغرابة

وطار ،

صار نهراً يفيض ، صار رأساً...

وكان موتى لاجئاً

فى فجوة الزمان ، كان لاجئاً

يضىء مثل كوكب يضىء

وكان موتى فوهة الزمان ، كان الوعد والمجىء

الجوقة (غير منظورة):

مد لنا يديك

أفرغ لنا تاريخك الملآن

نلمح فى عينيك

من دمنا

ناعورةً ونبعْ

يا وطناً عطشان
يا وطناً ممتلئاً بالدمع ...
الرأس (وحده):
غارقاً
تحت جلدى
لابساً ملحه وشحوبه
قمراً كنتُ
والرؤوس
صور ومرايا
ومشتْ فوقى الحقول
مشت تحتى الفؤوس
كنت أغنية العريس ومرثية العروس ،
كنت نيلوفراً عشْقتهُ
نجمة الدمع والعذوبة
كنت مثل السفينة
حملت صرخة المدينة
وعلونا معاً وسقطنا
فى مهب الشباك
مثلما تسقط الحضارةُ أو يسقط الملاك .
ذاكرٌ جثة البلاد
وتقاطيعها الحجرية
ذاكرٌ جذوة التفتت فى سلم الرماد
والطريقَ النحيل وأشراكه القمرية
اثقبوا جبهتى قيدونى
وخذوا حربة وانحرونى
مزقونى كلونى
واقرأوا كيمياء المدينة

بين أشلائى الأمينة .
الجوقة (غير منظورة):
جسد مغروس فى البرية
والنهر دم والموجة نور
جسد هدته الحرية
جسد تبنيه الحرية ..
الرأس (بصوت يزداد عمقاً وحزناً):
إن شعباً يسافر كالقبر فى خطواتى
لم يعد قادراً أن يكون
غضباً أو حنيناً
ليس فى شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون
إنه شعبى المتناثر فى كلماتى ...
غارقاً تحت جلدى
لا بساً ملحه وشحوبه
غير أنى كلام الطبيعة
عالياً عالياً كالجبال
غارقاً تحت جلدى
فى صباح الطفولة
فوق ما تجمع الرجولة
فوق ما تأكل الأعاصير ما تشرب الرمال
فوق ما تبطش الفجيعة ...
صانع غيركم أصدقاء
صانع غيركم فضاء ...
الجوقة (غير منظورة):
صوتك مسنون كالرمح
يرد الأرض الوحشية

والأنجم تسقط مثل القمح

فى أهراء البرية ...

فارس ،

يا عراف الحب ، لأى مكان

تمضى ؟ من أى مكان ؟

خذنا ، خذنا ...

الدنيا سرج يدعونا

والنهر حصان .

(موسيقى سريعة هادرة. ينهض الجميع خائفين لأن السيل فاجأهم. يحاولون أن ينجوا، لكنهم يعجزون ، ويجرفهم . فيما تغيبهم أمواجه يبدو الرأس جارياً على صفحة النهر كأنه جزء من الماء) .

الرأس (بصوت مهيب) :

سار أمامى جسدى

أزمنة ، مدائنًا

تواكب النهر

مسرحها بضفتين ـ الحب والبشر.

اليوم أكملت اكتملت . وصوتى

يفهمه الزلزال والأطفال والربيع

يفهمه الجميع ـ

صوتى لا يرد مثل موتى.

سكنت كل عشبة

آلفت بين الصخر والنبات

بين غبار الطلع والمرايا

وجنس أغنياتى .

لى وطنٌ

لا يعرف التخوم ، لا تحده الشطآن

تحده علامتان ـ الشمس والإنسان .

وها أنا أطوف كى أزلزل الحدود ، كى أعلم الطوفان .

... ...

الرأس (والجوقة معاً) :

نبتت زهرة على الضفة الأخرى

بموتى ،

صرت المدى والمدارا

أبدا أمضى إلى النبع أو أقبل منه ،

أكون كالرعد

صوتا حاضناً برقه ، وكالبرق نارا ،

ولى الضوء والمسافات يا شمس

وبيتى كبريتكِ المكنون

ولى الليل والنهار

وفلكٌ

بمرايا وجهيهما مشحون .

غائب حاضر كمائكَ يا نهر

حويتُ الأسماء والأشياء

فاحتضنّى واستنفر الرعد فى صوتى

وهجس التكوين ،

والأنواءَ

واجر يا نهر فطرةً

وكن النشأةَ ،

كن صرخة الدم العذراءَ.

هذه مقاطع من دراما شعرية أطول كثيراً تعمل على مستوى مجازى غير مباشر، وتحمل صفة مجاز أدونيس الفائق. تاريخ نشرها (عقب هزيمة ١٩٦٧ النكراء) يقترح مستوى واحداً على الأقل، فالرأس يمثل الفلسطينيين المشردين المنتزعين من بلادهم، حيث يقول: «كان موتى لاجئاً». والنهر بتمديد الاستعارة، قد يكون الأردن. هذا هو سيمياء القصيدة، تمثُّل الحسين فى شعر المقاومة الفلسطينية، الذى تعاملوا معه بصيغة تثير الإعجاب.

وعموماً، فسوف تكون محدودة لو كانت تضمينات القصيدة الواسعة معالجة باستخفاف. ومن الواضح أن الرأس موضع التساؤل هو الذى يخدمه جسد الحسين الذى مزقه أعداؤه إرباً، تماماً كما فعل «ست» بـ«أوزوريس»، بوصفه نوعاً من تحقيره وإبطاله. (كان أوزوريس يبعث من جديد). ومن المهم أن نؤكد رفض الحسين الإذعان للظلم وأن تخليده التالى فى خيال الإنسان يستمر فى رجع صداه لدى أراضى العرب وغير العرب، منذ ١٣٠٠ عام بعد موته. لأن الرأس يقول: «سار أمامى جسدى/ أزمنة، مدائناً تواكب النهر». وفى الواقع، يمكن تكييفه مع أى كفاح للتحرر من الحرمان والسخط، المجتمع الرافض والمرفوض، كمثل حالة الشيعة فى لبنان والعراق، ويسير هذا متوازياً مع لاهوت التحرير الكاثوليكى فى أفريقيا الجنوبية.

وكما ذكرنا سابقاً، فقد صار الحسين جسداً يشبه تموز، مع وجه الخصب الذى يكوّن جزءاً أساسياً من الشهيد فى هذه القصيدة. إن لحن الرأس «موسيقى جنسية صاخبة»، ويدعى أنه «ألفت.../ غبار الطلع.../وجنس أغنياتى». يقترح أن الاتحاد الجنسى مع الطبيعة، والتلقيح الذاتى، قد أنتج هجيناً له قوة بلا حدود، «لا تحده الشطآن»، كل شئ ممكن بالنسبة إليه، لأنها «لحظة المعجزات».

يرمز النهر للتاريخ والمصير فى اكتساحهما العنيد للأرض، الخراب المدمر حين تجتاح مياه فيضانه الناس «من غيرقصد». ومن الواضح أن الرأس يحيا انغماره: «يبدو الرأس جارياً على صفحة النهر كأنه جزء من الماء». هذا، لأن الرأس على خط واحد مع الطبيعة، إنه «هجس التكوين»، حدث جانح «لحظة من حريق العصافير فى غابة الصباح». «ترفع الطبيعة بيرقاً» بسبب اتحادها مع الرأس، وصوتها «يفهمه الزلزال والأطفال والربيع»، يسكن «كل عشبة»، ويؤالف «بين الصخر والنبات». إن حلول الرأس قد منح «النهر... حنجرة»؛ أى صار للتاريخ الآن وعى. موته «كان عشبة»، أرض تغذى المحروم، وتعرض الآن نفسها كتضحية يمكنها أن تقوت الناس: «اثقبوا جبهتى قيدونى/وخذوا حربة وانحرونى/ مزقونى كلونى/ واقرأوا كيمياء المدينة/ بين أشلائى الأمينة». وهذا يدعم التشابهات مع تموز ـ المسيح. و«الكيمياء»قد تشير إلى المستقبل، لأنه فى العصور الوسطى كان جزءاً من الكيمياء البحث عن إكسير الحياة، ولذا فإن الرأس يصور نفسه كأمل وحيد لمدينة يائسة، تشبه نفسها بـ «سفينة/ حملت صرخة المدينة».

وصل الرأس «باسم الغد الصديق»، ويعلن عن جهده المدمر الذى منحه الموت إياه: «صوتى النار والنفير/ صوتى الصاعق المزلزل». مثل بركان، يمكن للرأس أن يشكل الآن أحداث المستقبل بقوتها الواقعية المستحدثة، لأنه يتحكم فى «فجوة الزمان». إن الأصوات الساخرة تحاول تكذيب الرأس، بالتلميح أنه يلهمه الشيطان، كما افترى الأمويون على الحسين. يمتد خط التوازى حين يستحضر المشهد فى كربلاء. «أصواتكم فوق جبينى دم حول جبينى غبار»، مستعيداً صورة الشهيد وهو يسقط فى المعركة. عموماً، لم تعد الأصوات تؤثر على الرأس، لأنه يقول: «محصن بصوتى/ محرر برفضى البارئ، بانفجارى». إن رفضه «بارئ»، لا مدمر، لأنه نادى «باسم كوكب/ سميته الإنسان... كان الوعد والمجىء». ومن السخرية أن «جسد(أ) هدته الحرية» لابد أن يكون «جسد (أ) تبنيه الحرية»، مستدلاً على أن المعاناة لطلب العدل لابد لها من مكافأة، وأن الهزيمة قد تستحيل إلى نصر، لأن الصوت قد صار «الفاتح الغيور». يعلن الرأس «كان موتى طائراً/ حوّم فى خميلة الغرابة/وطار،/ صار نهراً يفيض.../دم والموجة نور». لقد تغلب على الموت بالهرب على أجنحة، وصار نوراً قائداً للآخرين فى حزن «وطن عطشان» سوف يرويه الدم.

إن الكورس بضوء من نفاذ البصيرة، يتعرف الوجه الذى ينتمى إلى مهيار أيضاً: «وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرة». يوضح هذا أن الشاعر الدمشقى القديم لم يكن غير واحد من الناس الذين تبعوا تعاليم الرأس فى الماضى كى «أزلزل الحدود». يلعب الكورس دوراً شبيهاً فى هذه الدراما الشعرية بالكورس اليونانى القديم، متمثلاً العامة ومانحاً التعقيب. يتبقى للكورس أن يتوقع أن الكثيرين سيحرضون أنفسهم ضد المنحرفين لتحقيق العدل «نلمح فى عينيك/ من دمنا/ ناعورة ونبع». إن الرأس يعرف فى حزن هذه الحقيقة «إن شعباً يسافر كالقبر فى خطواتى/ لم يعد قادراً أن يكون/ غضباً أو حنيناً/ ليس فى شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون/ إنه شعبى المتناثر فى كلماتى...». لا يتقنع الرأس بحس الغرض وتصميمه أن يكون الوسيط الذى يمحو الذل وما هو منعدم القيمة، ليكون «جذوة التفتت فى سلم الرماد». ويتضح أن الرأس والكورس يصيران واحداً فى النهاية، يبدو أن الرأس يستميل الناس مثل مغناطيس وينصهر معهم. برفضه «نبتت زهرة على الضفة الأخرى»، تعلن التجدد واستعادة الربيع. فى النهاية، يعرض الرأس نفسه على أنه بطل لمن لديهم الجرأة والاقتناع أن يتبعوه: «فاحتضنى واستنفر الرعد فى صوتى».

مرآة لفارس الرفض

١

حلم بثلاثة أقمار

يتحطم، والجدران رسومٌ

تقطر حبراً،

والأشجار...

٢

كل ينابيع القرى عبّات

جرارها،

وانكسرت فوقه.

٣

كان وراء صخرة

مدثراً بالرفضْ

مظللاً بشمس قاسيونْ

يغوص، محمولاً على سحابهْ

إلى حنايا الأرضْ

فارس هذا الزمن المعجونْ

بالشمس والكآبهْ

هذه قصيدة مبهمة للغاية؛ نظراً لكل من مجازها الملتوى ووجازتها. حلم سيريالى «يتحطم» وتتبعه سلسلة من التعاقبات، كل منها يستدعى موضوع القصيدة إلى بؤرة أوضح. الكلمة المفتاح هى «قاسيون»، تل وراء دمشق. إن هناك ثائراً سورياً يصمد أمام قوات الاحتلال الفرنسية أواسط العشرينيات، مداوماً تقليد الرفض كى يعرض تسوية فى «هذا الزمن». يعكس هذا إدراك أدونيس الخاص أن تيمة الرفض، قد بدأت من زمن طويل بالحسين، ومازالت وثيقة الصلة فى القرن العشرين. ومثل الحسين، فإن هذا الفارس أيضاً معجون «بالشمس والكآبة»، «مدثرا بالرفض»، مثل الشهيد المحروم من الماء، كذلك فإن وريثه الروحى ليس لديه مدخل إلى ينابيع القرية التى «جرارها... انكسرت فوقه».

خاتمة

هل تنبأ أدونيس فى مخاضات حالته «التموزية»، أن سيجىء وقت يتهم فيه بالدفاع عن الثورة الإسلامية؟ إن الدليل من قصائده الباكرة يقترح شيئا مناقضا تماما. إن انتسابه إلى الحزب القومى الاشتراكى السورى الذى جذب الشباب بفكرته عن سوريا الكبرى القائمة على الإقليمية، نقيضاً للعرقية، كان له تأثير بارز على بواكير شعره. ورغم أن شعر أدونيس لم يسقط أبداً فى مأزق التنبؤ والروتينية: فهو يتساءل دوماً، ناشداً أجوبة، وهو بنفسه لم يخش من تجريب أساليب جديدة والتكيف مع محفزات متباينة.

«أبحث عن معنى» هى الصوت البليغ لقياس أدونيس الشاب. إن رفضه القيم التقليدية ينبعث بوصفه تيمة مباشرة منذ البدء، وآخر قصيدة فى هذه المجموعة تعتبر صدى من باكر رفضه. عموماً، فإن استشراف أدونيس للحياة متفائل، ومعتقده فى التجديد للقومية السورية المزعومة يظهر واضحاً فى «البعث والرماد». ونتيجة لمنفاه من بلاده، لا يبرهن لأدونيس على نوع من السخط على تموز بوصفه فكرة مهيمنة، مثلما تحمل «مرثية الأيام الحاضرة» شهادة على ذلك. فهو فى هذه القصيدة يقدم مفهوماً لفكرة مسيحية عربية، وعلى أية حال، فإن الشاعر لم يكن متفائلاً بشأن هذه الاحتمالية. إن القصائد فى هذه الأطروحة، التى تتعامل مع انحلال تناقضات داخلية ورفض للعالم الخارجى (مثل القصائد المنشورة فى «أغانى مهيار»)، لهى على أوهى سبب تعتبر صدى لاعتقاد أدونيس فى التجدد، الذى يظهر أنه صار مصنفاً فى الرفض.

عموماً، لم تغادر هذه التيمة أدونيس أبداً، بل صارت واضحة أكثر فى (المسرح والمرايا)، حيث اندمجت خلفية الشاعر الشيعية مع شعره الطليعى. وهذا مصدر غنى بالعاطفة والدراما، لأن شكل الحسين التاريخى، ممثلاً للرفض، صار يشخص شكلاً لعبادة الخصب مشابه لـ «تموز - المسيح». وهذا تطور مثير، يسمح لأدونيس بتوليف أكثر الأحداث إلهاماً فى التاريخ الإسلامى مع المقولات السياسية والاجتماعية للشرق الأوسط حالياً، كما فعل فى «الرأس والنهر».

فى الماضى، كان أدونيس مأخوذاً بالتأسيس الدينى الإسلامى لآرائه الضدية. وعموماً، ففى مقال بمجلة «مواقف» (١٩٧٩) عن الثورة الإيرانية، يناقش أدونيس أن الدين كان هو «المرشد لخروج إيران من البؤس، وأنه الطريق الذى يربط الإنسان بالحياة الكاملة، والتنوير التام، والقداسة». عموماً، فإن تحرره من وهم الغرب يرجع بتاريخه إلى ما قبل حرب ١٩٦٧: «لم نعد نؤمن بأوروبا. لم تعد لدينا ثقة فى نظامها أو فلسفاتها. إن الديدان تنخر بنيتها الاجتماعية لأنها صارت فى ... روحها. أوروبا بالنسبة إلينا سابقاً، شعب جاهل مسلوب القوة - هى جيفة». وعلاوة عليه، يمكننا أن نجادل بأن عودة أدونيس للتقاليد الشيعية تؤثر على رغبته فى تعيين التقاليد الإسلامية (السنية) العربية بتوكيد إحدى قواها الأكثر إبداعية، ولو كانت مجبرة على التمسك بجانب مهين فيها.

قد تكون خلفية الشاعر الشيعية هى العامل الحاسم فى تطوير رموزه وتيماته الشعرية، وهذا هو سبب وجود تيمات الرفض: وملمح البعث فى بواكير شعره. لأنه من تلقاء نفسه كتب «جئت من بيت شيعى، نحس بالمأساة عميقة دائماً، وفى الوقت نفسه نتوقع أحداثاً مبهجة تتجسد».

كل هذا يقترح أن الشاعر قد جاء باصطلاحات من جذوره ويظهر أنها توجه شعريته. إن المشهد المحدود لهذه المقالة قد حجب فى العمق مقولات أخرى لشعر أدونيس تسترعى انتباهاً أكبر، وأعنى خصوصاً أثر الشيعة والصوفية على شعره. وآمل أن تكون معالجتى لتيمتى الرفض والبعث قد ألمحت إلى هذه الأهمية.

التجليات أو الخلق المستمر

قراءة فى ديوان
كتاب التحولات والهجرة
فى أقاليم النهار والليل

عبد القادر الغزالى

تمهيد

عرفت الحركة الشعرية العربية المعاصرة مع تجمع حركة مجلة «شعر» دفعة جديدة، افتتحها يوسف الخال ببيانه، كما قام الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) بترسيخ هذه الفعالية الثقافية من خلال دراساته وأبحاثه وإبداعه.

إن ما يؤسس فرادة واختلاف هذه الممارسة الشعرية هو ربط شعرائها بين الممارسة الكتابية والفعالية النظرية، بغية تخطى وهم الخصوصية، والثنائيات الميتافيزيقية. ولعل معانقة الآخر إبداعيا، والإصرار على التفتح والانفتاح على التجارب الشعرية العالمية، لم يكن يهدف إلا إلى صهر التصورات المعاصرة حول مفهوم الشعر ونظريته.

وفى هذا السياق، نفهم الدعوة إلى التخلى عن مفهومى «التعبيرية» و «الوظيفية»، ذلك:

أن الاقتراح المتمثل فى اعتبار الشعر فعالية اللغة اقتراح محدد، إنه يعنى اشتغالا ما، وليس وظيفة ما بالمعنى الذى يحدده ياكوبسون، والذى تترتب عنه شكلنة وصفية وبنيوية.(١)

وتأسيسا على ذلك، فإن الإبدال المحورى سيتحقق من خلال محاولة الكشف عن رهانات الخطابات الخاصة باللغة. إن إقصاء الوظائف التى تتحقق من خلال اللغة، تلك التى كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson قد حددها فى ست، هو ما استلزمه فعل الإبدال باعتباره مدخلا لتحقيق مادية الكتابة، وبوصفه تأسيسا لسلطة الدال عوض سلطة الدليل. وهذا الإبدال الذى واكبه توظيف مفهوم «الاشتغال» يجعل من الإيقاع «دالا أكبر» تتماهى فى إطاره النظرية والممارسة، ذلك لأنه:

إذا كان الأمر يتعلق هنا، بالإيقاع أو بنظريات الإيقاع فلأنه ينبغى أن نبرهن من خلال ذلك بأن المغامرة النظرية والمغامرة الشعرية لاتنفصلان.(٢)

إن مسألة «الهوية»، وطبيعة علاقة الذات بالآخر، من المسائل الجوهرية التى رافقت الوعى الشعرى الحديث والمعاصر؛ إذ طرحت بإلحاح مع التجربة الرومانسية العربية، كما تزايدت راهنيتها، وحتمية تفكيك مقولاتها مع الحركة النهضوية مجسدة فى السلفية، أو فى القومية العربية، باعتبارها اتجاها وحدويا يحافظ على تماسك الأمة كى تتمكن من مواجهة التحديات الاستعمارية والثقافية. ولهذا السبب، كانت المسألة الوجودية من المسائل الحاضرة بحدة فى جميع الصراعات الفكرية، والأشكال الكتابية المجربة منذ الإرهاصات الأولية فى عملية التجديد. وتجدر الإشارة إلى أن الأساس الإيديولوجى الناقص لهذا المبدأ، الذى انبنى وفقه الخطاب التحديثى الشعرى لدى حركة تجمع «شعر» هو أطروحة «المتوسطية» .[٣]

ولاشك أن هذا الطرح كان يهدف إلى فك التعارض بين «الذات» و«الآخر»، ذلك لأن الانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط انتماء إلى الشعوب التى أسهمت فى بناء الحضارة والتقدم، والسير فى ركابها. غير أن هذا الربط بين «الهوية» والانتماء إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، لن يستمر؛ لأن المكان الجغرافى لا يذيب الفوارق والتمايز. وقد تزامن هذا التحول مع انفصال أدونيس عن جماعة «شعر» وتأسيسه مجلة «مواقف» التى ستخصص بعض أعدادها لبحث مسألة الهوية. وبمقدورنا أن نقول بأن حضور هذه المسألة بارز فى شعر ونظرية أدونيس، حيث صاحبته منذ بداياته إلى الآن.

وفى هذا الأفق، نطالع إعادة طرح الموضوع فى كتابه (النظام والكلام) [٤]، وفيه يربط أدونيس بين الهوية والثقافة، فيصرح بأن الانتماء إلى العروبة ثقافة وحضارة هو مقوم من مقومات الذات، غير أنه يحاول نسف مقولة الواحد مؤكدا ضرورة الاختلاف والتعدد بوصفه شرطا وجوديا لازما. إن إعادة قراءة ونقد ما أنجز عربيا فى حقول الثقافة، والوقوف على الآفاق المغلقة التى انتهت إليها المشاريع النهضوية، دفع أدونيس إلى القول بـ «فشل ما سميناه عصر النهضة»، وذلك ما يعلنه قائلا :

وفى ظنى أننا نقدر، فى هذا الإطار، أن نتبين السبب الأساس لفشل ما سميناه بـ «عصر النهضة» فى إرساء قواعد حقيقية للنهضة.[٥]

إن لهذه المسائل الثقافية علاقة عضوية بالمتن الشعرى العربى. لذلك يعاد تعريف هذه الفعالية المعاصرة واعتبار السؤال أداة الغزو، واختراق البنيات السائدة فى السياسة والدين والإبداع . وهذه الرؤية النقدية هى البديل المقترح بغية تخطى الآفاق المغلقة التى انتهت إليها الطروحات السابقة، بما أنها: «إعادة اكتشاف الأصول تساؤليا» .[٦] ومن خلال هذا الطرح المختلف، يتم الاندماج فى حركة النقد والتفكيك المعاصرة التى تقوم على أساس استبدال أسبقية الدليل بأسبقية الدال. وهذا الإجراء يكفل للإبداع حرية البحث والكشف الدائمين، وتجاوز الثوابت. ولعل هاجس التغيير وضرورته هو العامل الرئيس الذى جعل أدونيس يؤاخى بين الصوفية والسوريالية، علما بأن هذا التقريب لا يتوخى المطابقة وإلغاء الفوارق واختلاف الشروط التاريخية التى تحكمت فى إنتاج الخطابين. بل إنه محاولة لاستيطان البؤر المشعة التى تجعل اللقاء شكلا من أشكال اختراق السطح ليكون مركز التنافذ هو سبيل الكشف والفتح المعرفى لا منتوج البحث والمغامرة. لنستمع إلى الشاعر على أحمد سعيد، وهو يهيئ طقس اللقاء:

والواقع أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إلى، فى مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن فى الأسلوب الذى سلكته أو فى الطريقة التى نهجتها لكى تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن فى الحقل المعرفى الذى أسست له، وفى الأصول التى تولدت عنه، وهى أصول خاصة، ومختلفة للبحث والكشف، إنها فى الفضاء الذى فتحته، وفى كيفية الإفصاح عنه باللغة خصوصا . وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية.[٧]

إن التجربة الصوفية، بوصفها شكلا مغايرا مختلفا لرؤيا وجودية منفتحة، أعادت النظر من خلال مجهودات شيوخها فى مفهوم الاعتقاد والإيمان، وطرق البحث ووسائله، متخطية

ما هو ظاهر وسطحى إلى ما هو عميق وباطن. وبذلك، أقامت أسسا مغايرة، تحولت بتفاعلها مفاهيم: الألوهية والوحى والنبوة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفاهيم قد اكتملت صيغها فى مذهب ابن عربى صاحب «مذهب وحدة الوجود». وعن هذا المذهب يقول زكى نجيب محمود:

وقد أداه قوله بوحدة الوجود إلى قوله بوحدة الأديان، لا فرق بين سماويها وغير سماويها؛ إذ الكل يعبدون الإله الواحد المتجلى فى صورهم وصور جميع العباد، والغاية الحقيقية من عبادة العبد لربه هو التحقق من وحدته الذاتية معه، وإنما الباطل من العبادة أن يقصر العبد ربه على مجلى واحد دون غيره ويسميه إلها.(٨)

ومن هذه الزاوية، يمكن اعتبارها ثورة معرفية تغيت تقويض ما هو ثابت فى الفكر والحياة. غير أن التهميش قد طال هذه الفعالية الفكرية الإبداعية نتيجة تجذر بلاغة «الإلغاء»، حسب تعبير أدونيس.

إن الالتفات إلى هذه التجربة المغايرة شكل من أشكال وعى الذات، وتفكيك بنياتها الفكرية والذهنية؛ إذ بالنقد والمراجعة يتم الإنصات إلى الأصوات الاختلافية التى تم تهميشها. ويحسن أن نشير إلى أن هذه المسائل المتداخلة، نظريا وإبداعيا، ومعرفيا وشعريا، هى التى حدت بنا إلى أن ننزل مسألة التنافذ النصى منزلة إشكالية نراهن فيها على أحقية الخطاب الشعرى فى اختراق الخطابات المتاخمة، بغية كشف رهان الذات والمجتمع والتاريخ فى الديوان الشعرى موضوع القراءة المقترحة (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل).

ومما لا ريب فيه، أن الشاعر على أحمد سعيد (أدونيس) يؤرخ فى هذا الديوان الشعرى لمغامرة الكتابة الجديدة بوصفها محاولة من بين المحاولات الإبداعية المحتملة قصد الانعتاق من حدود «التعبيرية» و«الخطابية» المهيمنة طوال فترات طويلة. لذلك، يتم التشديد على التحولات اللانهائية التى تجسدها الحركات الباطنية العميقة فى الكون، والتى كان المتصوفة المسلمون رواد فلسفتها، والمبشرين الأوائل بسعة آفاقها، وبكارتها المتجددة.

وعلى هذا الأساس، نقترح فى هذه المقاربة الاقتراب من الكون التخييلى على النحو الذى تشكله القصائد الشعرية التى يتألف منها هذا الكتاب.

١ ـ سحر التحولات

تمتلك الكتابة قدرة التحول والتحويل السحرية؛ لأنها تدفع بالجدل بين عالم الظواهر وعالم الأعماق إلى أقصاه كى يتأصل الوصل، فتلتقى «الذات» بالطبيعة فى طهرها وصفائها؛ لهذا يفجر عالم الظواهر، وينفذ إلى بواطنه، كما يلغى، فى هذا الطقس الانقلابى، الزوج: حس/ غيب، ظاهر/ باطن، معلوم/ مجهول... لقد تم اكتشاف لحظة الخلق المتجدد، وقدسية النور الأزلى. ومن ثم أصبح الموت عتبة لحياة العذرية، والفناء باب البقاء الأسمى فى (الجنة البديلة). وهذا الحال، يوقظ فى النفس إثم الغواية، فتترسم «الذات» علاماتها، ابتداء بالرغبة:

ذاهب...(٩)

وما أعقبها من لحظات انتشاء واستمتاع:

أتفيأ...(١٠)

تلاها ابتهاج الوصل واللقاء:

أصل...(١١)

وانتهاء بالغناء والتوحد الكائنات:

ألبس...(١٢)

ولاريب أن هذا التدرج التصاعدى فى حركات التوق الشعرية يحاكى، بشكل جلى، المقامات الكشفية فى مسار المعرفة القلبية والذوقية. لذلك، نطالع انجذابا نحو الكمال، يهدف إلى التحكم فى حركة الزمن ودورته التعاقبية: الليل والنهار، أملاً فى قلب صفاتهما: ضوء النهار/ ظلمة الليل وفى هذا المجلى التخييلى تتحول الظلمة إلى بؤر تمد «الذات» بنور اليقين الأبدى، فتعيد عندئذ إحياء مواسم الضياء والخصب: الشمس ـ الأشجار ـ الأكمام ـ الجزر ـ القلاع... وتقوى أواصر الحميمية بين «الذات» و«النهار» الذى يتحول من دال زمانى إلى دال مكانى، بحيث يصبح

حرماً مقدساً تؤدى فيه طقوس البعث؛ إنه النسغ ، وبؤرة الإشراق التى تتعاقب فيها فتوحات تجارب الكتابة. ومن هنا، تصبح «الذات» مركز الكون الذى تتجلى فيه الكائنات، والمرآة التى تعكس وتشوه:

غيرت فى نارك طقس الماء والنبات
غيرت شكل الصوت والنداء .[١٣]

إنها حركة تمحى بها النرجسية لأن الماء صار توأماً: به توحد الكثرة ويتكاثر المتوحد، وبمفعوله يلغى التعارض: النار ـ الثلوج. ولا عجب من ذلك، مادمنا فى حضرة مقام السحر والافتتان والإغراء؛ إذ ينبثق من الموجودات إشعاع نور يظهر ويختفى لا تدركه الأبصار بل القلوب. وعلى هذا الأساس، نفهم سر تعطل دورة الزمن، وعلة إصرار «الذات» الفانية الباقية من حدود الزمان والمكان:

سنواتى تهاجر كالجوع تنهار فى غابة
الحنايا. [١٤]

إنه الاستعداد للحظة الهتك وفض البكارة، واقتحام أقاليم الأرض البكر: فى تجاويفها يتم التبادل بين الحس والحدس .

وفى هذا المقام، يجدد التحول آفاق الكتابة فيقرنها بحركة البعث فى الطبيعة: الشجر ـ النبع. وذلك بالموازاة مع أفعال النفى، ومحاولة تحرير الرغبات الجنسية إلى أن تصبح «الذات» وليدة القران الرمزى وفق بناء تشكيلى تفاعلى تتحول بموجبه الاستعارة إلى امتلاك، وهكذا تصير الطبيعة مولود الكتابة بعد ممارسة الفعل المعجز :

قرعنا على بابه. [١٥]

ومن خلال هذه المراتب التبشيرية، التى استجابت فى حضرتها «الذات» لنداء القلب فاخترقت المحسوس، وفهمت، بعناية غير المتعين، لغات الطبيعة، عاينت مقام تجليات السر المكنون: بها وفيها يتضام المتشابه والمناقض: الأحجار ـ الشوارع ـ الليل ـ النهار ـ الأشجار ـ الغصون ـ الكتابة ـ الحلم... وتتعرى الحقيقة: فالدهر قارورة تبتلع وتحتوى، والإنسان أسطورة تلغى البداية ثم ما تفتأ تعيد إحياء طقوسها. لكن هذه التجليات الرؤيوية، لا تلبث أن تلقى بـ «بالذات» فى مهاو سحيقة، مادام العقم طال الكلمة ففقدت بذلك سحرها وقدرتها على الفعل، فغدت بذلك الأرض المفتوحة بالكتابة وفيها احتمالا مؤجلا. وفى لحظة الانكسار، تستحضر «الذات» تجربة «إيكار» العلائية بعد تحويلها كى تستمد منها إرادة التحدى، وإصرار معاودة الكرة إلى ما لا نهاية. وبما أن سطوة الزمن قاهرة ، لا تمتلك «الذات» سوى خيار الهجرة، وعبور نهر الدم الفاصل، فيتصاعد صراع الكتابة والتاريخ؛ وتنشأ حركات تفاعل سحرية تسمح بالانتقال الحر من هذا القطب إلى القطب الآخر. وفى هذا الأفق الجدلى، تقترن الأرض التى تفتحها الكتابة بالأرض التى يفتحها الصقر؛ ويتمخض اللقاء وتوحد الكونين عن أرض باطنية تكتشف فى أعماق «الذات» والعالم : (أندلس الأعماق)، لأن سحر الفتح، وإرادة بعث الحياة تقتضى توحد «الذوات» و «الفضاءات» لذلك تنهض مقابل الأرض العقيم: الجنادب ـ الرمل ـ النخيل ـ الموت ـ نضوب المياه ـ زهر يابس...[١٦] أرض من أعماق «الذات» تعشق التحول، وتتطلع إلى النبوءة، وابتداع الغريب والمغاير، مصعّدة بذلك التوتر. وفى هذا الموطن، يكتشف الجوهر الأصيل فى جسارة الصقر وفعله المعجز؛ إذ تحمل الجراح، وقهر الأهوال نذرا لابتهاج آت وحلم مستقبلى أدركه فعلاً . وذلك هو المسار الذى ترسمه أنا الكتابة فى سعيها المحموم لتأسيس كتابة مغايرة محولة ومتحولة، تمارس الحفر فى الوجدان الفردى والجماعى، وتتوق إلى فهم لغات الأشياء: العشب ـ النخيل ـ الأفق.... هكذا تتنوع التفاعلات فتتصل، فى لحظة خاطفة، «أنا/ الكتابة» بـ «أنا/ تاريخية»، ثم لا تلبث لتنفصل مسوية «أنا» تتحكم فى دورة الزمن وتتجاوز الموت والحياة.

وفى هذا الكون التخييلى المصغر، يبعث الأخ/ المقتول، وتنفخ فيه «الذات» من روحها ما يعينه على مواصلة الاستبطان والاتحاد بالينابيع . ومن هنا، تحمل «الذات» هم التبشير بالتحول والخصب، والتحكم فى الأنوار. إن الحلم: الواقع الغائب هو أحد علامات البشرى الموعودة؛ إذ بالدم

تفتح البوادى والمدائن : يفنى الصقر لكنه يسلم مشعل المغامرة والفتح المستقبلى إلى «الذوات» التوائم، أى إلى الصقور التى تحرقها الصبوة ويمزقها الحنين إلى الإشراق. وفى هذا الموكب الجنائزى، تتعالى الأصوات مجتمعة ومنفصلة، وتتلاشى «الذوات» أمام المشهد المرعب: لحظة الفقد، إنه انتكاس يذهب العقل: يقطع رأس الأخ الذى قهره الخوف فولى مخدوعاً بأمان الأعداء... إنها فدية التردد ونقض عهد العبور. وأمام هذه الفاجعة، تنخرط الطبيعة فى نعى الفقيد، فترفع عندئذ بطولته إلى مرتبة المثال الذى تترسم خطاه أنا الكتابة المأخوذة بهوس الفتح:

عاشق يسكن قلبى ويغنى أغنياتى . (١٧)

إنه إغراء الصفاء والطهر، ورغبة التوحد بالأرض، يتحول فى بوتقته نهر العبور إلى رفيق مصاحب كما تصير بشائر الرؤيا مريرة:

ـ تتبعنى عينان من مجامر السنين

ـ تتبعنى الأشجار كالرايات (١٨)

لقد امتلكت «الذات» مفتاح التحول، وفجرت مكنونات الصمت. لذلك، تتجدد فى كل لحظة أحوال الاستشراف، وسبر الأغوار. إن استمرار العبور، ولا نهائية السفر هما الدافع إلى استعارة حركة الماء والتماهى بالنهر. ومن هذا المنطلق، تصبح الكتابة لهباً يحرق القشور، وبؤرة تتكون فى رحمها عوالم الحلم، تغدو السحابة صوتا ملائكيا يرتل آيات البعث: إنها سلسلة تجليات تتعرى فى حركاتها «الذات» والكائنات ، وبناءات تخييلية تمنح الكتابة مشروع اختراق الأنساق المكتملة فى جميع الخطابات: الاجتماعية والسياسية والفلسفية... إلخ.

وإذا كنا، فى ما سلف، عاينا تركيباً تخييلياً موسعاً ومنفتحاً، فإننا فى هذا الموطن، نواجه تركيبا تخييليا يقوم على أساس التقليص والانكفاء؛ بحيث يهيمن إحساس الضياع فيلقى بالعوالم المكتشفة فى متاهات الفراغ، ثم تعاود «الذات» النهوض مجددا، منبعثة من ركام الأنقاض، معانقة الضياء الذى يصل الس[illegible] بالأرض، والشمس بالمدينة، بغية تجديد دماء الحياة، وإلهاب عاطفة الحنين إلى التحول الذى يفجر كنوز اللغة كما تفجر الينابيع فى الصخر. وهذا الأمر يتيح «للذات» الاحتفاظ بمسافة بينها وبين «الأنا» التى تصبح عنصراً من عناصر المشاهدة. وهذه اللحظة، دون ريب، ترسخ السمو والعلائية، وتمهد للتوحد/ بالآخر: الجائع... الطفلة... وفى هذا المسعى تمد أعضاء الجسد جسراً يعبر منه إلى متاهة التحول. وفى هذا الطقس الاحتفالى تحتضن القلوب البطل الفارس الذى يسكن الشقوق، ويتابع مسلسل الفتح؛ مادامت اليد هى التى تخط هيئات الخلق، وتعلن انبثاق النور من حركات الحروف على الورق. وعلى هذا المنوال، تتابع الكتابة رحلة التجدد من خلال تكثيف أحوال النفس الباطنية، مستمدة طاقة التحول من «الشجرة» ولانهائية تمثيلاتها التى تتجدد فى كل لحظة حسب طبيعة التركيب التخييلى فى القصائد الشعرية. وعلى هذا الأساس، تبرز فى غابة الرجاء التى تستهوى «الذات»، شجرة واعدة دانية القطوف؛ إنها شجرة مقدسة تسقى جذوعها بدموع الجائعين، وتخصب تربتها برماد «الذوات» العاشقة؛ لأنها ترعى الحصاد المرتقب. أما الشجرة الثانية فتعيد إحياء طقس البعث لأنها تصل باطن الأرض بالسطح، حيث يناظر الدفن زرع البذور؛ لذلك يبعث من القبر، فى كل يوم، طفل يملأ «الزوايا والبيوت...». (١٩)

إن عملية الإحياء تتم وفق حركتين متناقضتين ومتكاملتين فى آن، تتمثلان فى: حركة نازلة تحفر فى الباطن، وحركة صاعدة علائية. وفى رحلة الهبوط والصعود تكتمل تفاصيل العالم السحرى، يرفع فى إطارها ما هو متحول إلى مرتبة السامى الفاتن. أما الشجرة الثالثة، فترسم معالم العلاقة بين «الذات» و«الآخر (ين)»، وفى ظلالها يلتقى الفرد بالأطفال فيبتهج بالبداية، ويشهد فعل الاجتياح الذى يرفع «الآخر» رايته خائضا نهر الدم والجثث. بينما تتساقط من الشجرة الرابعة الثمار؛ لأنها نخلة سابحة فى السماء، يسقيها الدمع الممزوج بالحبر لتصبح معبر الإشراق، ووسيلة الاختراق. وأما الشجرة الخامسة فيتم عندها اللقاء بين «الذات» و «الخضر» الميت الحى، ومع الشجرة السادسة ينحنى خط العلائية ليرسم مسار الأفقية: نهر الجوع، يؤكد الالتصاق بالأرض، ويعدد روافد الرؤيا، وفى هذا التشكيل تنحو «الذات» نحو المطلق لما تحيط المملكة المتخيلة بالماء:

مملكتى تلبس وجه الماء.[٢٠]

وعندئذ، يصبح الامتلاك مقرونا بالغياب، مادام مقام المشاهدة قد تحقق فكانت الدهشة فتساوى القرب والبعد:

لا فرق إن دنوت أو نأيت [٢١]

وغمرت «الذات» و «البيت» أنوار التجليات.

أما الشجرة السابعة فتحدد تفاصيل الفارس التائه الذى نذر نفسه للتحول والتصقت رؤاه بالنور، وعبر من المجرد إلى المحسوس ومن المحسوس إلى المجرد، فكانت الأمكنة خاضعة لمشيئته تتقارب وتتباعد بمشيئته:

ينسج للغرب رداء الشرق .[٢٢]

ولا غرو أن يتماهى، فى هذا المقام، مع النبى/ الإله مستمداً منه إعجاز التسمية.

فى حين ترصد الشجرة الثامنة مشهد الأنوار القدسية الذى تبلغه «الذات»، وهى تصاحب مباهج الإشراق= الصباح، وترنو إلى التحول الدائم = الريح، معلنة ميعاد العودة وامتزاج العناصر:

فى الزهور قضاة

وفى الماء يجتمع الوافدون.[٢٣]

وعلى هذا النحو يتعدد الواحد فتصير الشجرة أشجاراً، ويتوحد المتعدد فتصبح الطبيعة هى «الذات».

نشوة الجنس

فى طقس المشاهدة والتجلى حيث يحتفى بالخلق المستمر، تكتسب الكتابة والكون امتدادات علائقية لانهائية: تشحن الكلمة بحرارة الفعل فتسرى فيها حيوية عناصر الطبيعة. لذلك، تتجمع الكوكبات الرمزية فيكون إعلان سلسلة التحولات اللانهائية: تصبح الحروف غابة، أقواسا ثم جيشا ،كما تتعاكس اتجاهات الحركات فيغدو الهبوط ارتفاعا والارتفاع هبوطا؛ عندئذ تصير السماء أما حانية حاضنة. وفى حضرة الأنوار الخاطفة تنفتح أبواب الأقاليم السحرية حيث تتضامن الكائنات، وتسرى بينها وشائج الفناء.

وفى هذا الانخطاف، تحضر المعشوقة متمظهرة فى حرارة التجربة؛ إذ لها فى شريعة الكشف حضرة الاسم الجامع. ومن ثم يصير الجسدان: جسد العاشق/ وجسد المعشوقة، مصدر النور والإشعاع فى عتمة الظلمة التى تلف عالم الظواهر.

كانت المرافق ، العضلات ، الوجوه

بقايا وليمة لنهار مرض ومات [٢٤]

وباشتراك المتوحدين يبعث مجددا، النهار الميت، فتفتح هوة الممكن والمستحيل، وتمنح الأسماء للآتى، وهنا تبهر «الذات» مواكب الصفاء والطهر: موكب من الأفراس البيض، يغرى بتجريب فعل الاحتراق المعجز، بعد أن عجز كل من موكب الأفراس والشيخ طيب الرائحة عن إيقاف اجتياح الزمن. وفى لحظة الانغلاق المرحلية هاته، يظهر فى صورة ثعبان طويل كالنخلة يلاحق «الذات» التى اختارت مسار السهو والمحو عابرة مقام التوحد أملاً فى حصول التكليم والاهتداء إلى مواطن الأسرار، الجبل خاصة، بما أنه مثبت الأرض ومركز اللقاء بينها وبين السماء. وبما أن التحولات هى الشرعة التى تحكم الموجودات، فإن الجبل يفارق مظهره ليستحيل نوافذ، والنوافذ إطفالا وأمهات. وتبلغ العجائبية، فى هذا المجلى، منتهاها عندما ترد الطفلة نتاج القران الجنسى والتوحد الجسدى الشعبان (الرغبة الجامعة) فى شكلها المحسوس والمجرد. وفى هذا السياق التخييلى، تصبح اللذة عتبة السمو والتوحد الروحى بعد عبور التجربتين : تجربة المحسوس: السرير ـ الرأس ـ الثدى ـ العجيزة ـ الصدر ـ المسام ـ السرة... وتجربة المجرد: الطيف الطبيعة الثانية... وفى خضم هذه النشوة المضاعفة تتمدد المعشوقة لتملأ كل الجهات، فتغطى السماء والأرض:

تكبرين فى الجهات كلها

تكبرين فى اتجاه الأعماق [٢٥]

تخترق السطح وتنفذ إلى الأعماق، وبهذا الشكل تسوى صورة المعشوقة فى مخيال العاشق المأخوذ بالفتح، المسكون بالرؤيا. وهنا لابد من قتل «الأنا» من أجل وعى بواطن «الذات» والكون المحيط. وفى غمرة هذا الانخطاف

والسكر يميل الجسد إلى قرينه الأنثوى؛ فتتداخل الأعضاء، وتصاحب الكتابة إيقاع الجسدين المتوحدين: من الشفة إلى الأصابع إلى الشفتين، كما يطابق تمظهر الكلمة تمظهرات الانتشاء الجنسى؛ فقد أمسى التنهد سحابة ورداء ينبثق منه النور الذى يلف جسد المعشوقة، ويقود إليها فى الظلمة، متوجا حرقة التوق. وعلى هذا النحو، يتفاعل الحس والخيال لرسم صورة المعشوقة وفق المثال الطاهر الذى تنشده «الذات». أوليست، قبل كل ذلك، رفيقة الطفولة وأحلامها الباذخة، وشريكة فى الحلم وموضوعه فى آن :

ثيابك الاقاليم والفصول دربك إلى [٢٦]

وفى هذا الكون الشهوانى، تتلاحق الصور الجنسية فى حركات متناغمة تهدف إلى تحرير الرغبات والهواجس، وفتح آفاق الجنون والهذيان فيكون العبور إلى الجسد الأنثوى موشوما بالفناء المتحقق بعد الاحتراق. وذلك هو كنه تحول العاشق موجة والمعشوقة شاطئا. تصبح الأنثى بيتا مؤقتا للراحة وماهية خالصة للجمال، تظهر فى الخلق وبالخلق. أوليست طقوس الجماع، وعملية إنزال المنى بالتزامن مع عملية مص الثدى بوصفها مؤججة للشهوة، ومحققة للارتباط الأمومى، تصغير للحركة الخلقية الكونية. إن حرارة الجماع باعث على العلائية، والارتقاء فى مراتب الحب.[٢٧] وعلى هذا الأساس، تفضى النزوات الشبقية، وحركات الأعضاء: الارتفاع ـ الهبوط ـ الهذيان ـ الشهيق... إلى الانخطاف:

يغلبنى الحال [٢٨]

عندئذ يتحقق الانسلاخ عن العالم المحسوس: العالم الأضيق، وتفتح أبواب العجائب والأسرار، تمحى المعشوقة بوصفها «ذاتا»؛ لأنها خلاصة التركيب التخييلى:

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق [٢٩]

وفى لحظة الصفاء الذى يتوسط النوم واليقظة يلغى التعارض، ويتزامن الصعود والهبوط، كما يتوج طقس الجماع بالهندسة الجمالية: السرير ـ الأرض...: تنبعث من الجسد مثل الأرض أشجار تغوص فى الرحم وتطاول السماء. ومن الجماع: الفعل المقدس يوقع الجسد إيقاعاته منغمسا فى حمأة التلاشى: الانقباض ـ التقلص ـ الهبوط ـ الصعود...:

نتفيأ سرادق الحوض[٣٠]

ويحسن أن نشير إلى أن الصور الجنسية الحسية تتجمع لتغيب فى موجة الحركات الاحتوائية لتستقر فى قرارة البحر، هذا المبتلع الأعظم. فيقترب الحب بالحركة الباطنية، وطاقة الكلمة الخلقية؛ إذ تتكون من قدسية الحرفين: «كن» الحياة، ويطفو الجسد فى خضم الأمواج المتلاطمة ليبلغ الأرض السابعة، فى رحمها تزويع الكلمات، ويذوب النص المقدس، وتطرق عوالم ما فوق الحس: عالم المردة والجن.

وفى هذا السياق التخييلى، ترتسم تفاصيل «المشاهدة»، فى البداية، من خلال الانفصال؛ فتتمايز، مرحليا، أحوال المشاهدة: تخصنى المعشوقة بنعمة الكرامة فلا تطلب شيئا إلا أعطيته. وهنا تفتح الإرادة على دورة الخصب: البذر ـ الإنبات الحصاد ـ الطحن ـ الخبز... أما العاشق فتصعقه القدرة التغييرية وألسنة اللهب المنبثقة من بؤرة التكوين، حيث صفاء البداية، وطفولة العالم الرؤيوى، ثم يعقب الانفصال اتصال يتوحد فيه الجسد والصورة «المشاهدة»: تضع الزوجة طفلة على خشبة من أخشاب المركب الذى كان يقل المحبين، كما تفتح أمام الزوج أبواب الكرامة كى يسقى المحبوبة ماء زلالا يطفئ نار الولادة.

وفى هذه المباهج الروحانية، يمتد الجسد ليغمر الأرض: أوزوريس، يخترق الأسفل والأعلى، ويتوج مخاضات وجروح التوق بفرحة اللقاء والتوحد. فتنفذ المعشوقة، مرة ثانية، إلى جسد العاشق لتمارس الفتنة ولعبة الظهور والخفاء.[٣١] وعند الوصال يرتعش اللحم، وتسترخى الأعضاء مستسلمة للتشتت والتشظى، لذلك يتداخل الانخطاف الشبقى والانخطاف الروحى فيحصل التحول وتتكامل الحركات. ومن هذا الاتحاد يسوى المولود فى الأحشاء مكتملا طافحا بالضوء، مسكونا بالسمو والارتفاع: إنه النبى الذى يكلم العاشقين فى الأعماق. وفى هذا المقام، يغدو الجسد بؤرة يتفاعل فى داخلها الداخل والخارج، فتنبثق المدينة الموعودة التى تبارك وصول العاشق الفاتح، وتتهيأ لاستقباله: توقد الأنوار وتفتح النوافذ وتورق الأشجار.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن الانفعال الشهوانى ينفتح على العشق الروحانى، بما أن الجسد: فوهة الصدر... هو عتبة اللامنتهى، ومؤجج غواية الرحيل قصد إدامة نشوة الوصل مع كل تجربة. إن المرأة المشتهاة من صنع الحب، لذلك فهى طوع إرادته، وظل لشطحاته، تتعمد بالماء الطاهر الذى يتفجر من كلماته، وتعطر مفاتن الجسد بريقه. ومن ثم تعبر متاهاته وتكتوى بناره، وتحضن النهار:

أنت بحيرة

وأناجذع لفاح وملآن بالأرض (٣٢)

والحركة الباطنية: المد والجزر:

أرسوفى شواطئك

خصرك مرساتى (٣٣)

ولا تلبث حركة الاحتواء المصغرة أن تنفتح على الكون، ذلك أن الزوجة القرين الطبيعى نتاج الحلم، وهبة المشاهدة، خرجت من الجسد مثلما خرجت حواء، واغتسلت بماء الطهور. وهذه الحركة تهدم تخوم الداخل، وتحتضن الخارج: العالم.

وعلى هذا المنوال، تواصل «الذات» عملية الحفر متنقلة بين المحسوس: الأصابع ـ الرقبة... و غير المحسوس. وما بين العالمين، يتواصل المحو والكشف فى إطار سياق استحضار العناصر الاحتوائية وفق إيقاعات سحرية تجذب العاشق نحو التوحد:

تلبسنى وألبسك (٣٤)

ولايفوتنا أن نشير إلى أن كل هذه التركيبات منفصلة العناصر أو المتداخلة فيما بينها ليست سوى آفاق كتابية تتشكل نتيجة حكمة الإنصات، والهيام بسحر الحرف ومجاهل المسالك التى تفضى إليها الكلمة.

مقامات المشاهدة

يباغت مشهد التجلى ويفجأ، يقود التفاعل والصراع إلى منتهاه، ويوزع الإشعاع على الجسد بسرعة البرق. الأمر الذى يهيئ لاستقبال الحركة المزدوجة المتعارضة: الصعود ـ الهبوط فى حركات متناغمة تصل الأرض بالسماء. وفى غمرة هذا الانخطاف يتجلى الشيخ المشرف صاحب الكرامة فى الهواء تخدمه الكائنات والأشياء، متماهيا مع المطلق: الله. إنه انخطاف تنفعل لغرابته الأعضاء، وتتوارى لقدسيته قدرة التأمل والطاقة الإدراكية لتنفتح أبواب المعرفة الذوقية والتجربة القلبية.

ويحسن أن نشير إلى أن عملية الكشف ـ هذه المرة ـ تنبنى على العلاقة العضوية بين الأرض والمرأة على مستوى التخييل المبدع. وذلك المسعى لا يهدف سوى إلى إلهاب إغراء الشوق ليعقبه، بعد المكابدة، إطفاء حرقة البين بالوصال وخضوع المشتهى. لكن الشهوة والنزوات تتعدى الجسد لتعانق الطبيعة أيضا فى عمليات تناسخ وتوالد عجيبتين: الذكر ـ الأنثى ـ الطفل، الأرض ـ الماء ـ النبات، من أجل أن يتأكد الخلق المستمر. (٣٥)

وتلك هى تموجات الحركة فى الكون التى يحجبها السطح، يخترقها الجسد وهو يخترق ذاته محولا الظلمة دررا تخلص الروح من أدران المحسوس فى إطار بحث محموم لبلوغ البداية حيث الزمن Kronos أبدى منتصب كالرمح. وفى ذروة الصفاء ينتفى التعارض بين النور والظلمة، ويتمدد الجسد المتشظى ليحتضن الكون. ولمثل هذه اللحظة البهيجة تهون فدية التضحية والمكابدة. وإذا كانت مراتب التشريف متفاوتة، فإن علم الأسرار لا يحصل إلا بالولاية وكراماتها. وتجدر الإشارة ، فى هذا المقام، إلى أن هذا التوق العلائقى لا يهدف، كما هو الشأن فى الخطاب الصوفى، إلى إثبات «مدونة اعتقادية»، بل إنه على العكس من ذلك، يهدف إلى نفى الاعتقاد، وذلك ما نشاهده عندما نتأمل خطاطات التركيبات التخييلية فى هذا المستوى؛ حيث يرصد الجحيم ببشاعة تعادل الخراب الذى لحق العالم المحسوس: السلاسل ـ القضبان ـ المسامير ـ الكائنات العجائبية. واستنادا إلى هذا التشكيل، يمكن أن نقول بأن التماهى سبيل للنفى؛ رغبة فى تأكيد إرادة الإنسان التى أرست الشرعة الأورفية دعائمها.

وعلى هذا الأساس، يتم تفجير الطاقات الكامنة في أعماق «الذات»، والانجذاب نحو السمو والارتقاء من أجل أن يتأصل الارتباط العضوي بالأرض. ولعل ذلك هو السبب الذي جعل عملية مفارقة الظواهر تحصل وفق حركتين متكاملتين: حركة أفقية وباطنية تجذر الارتباط بالأرض: الصخر - التراب. وحركة عمودية تهدف إلى السمو والارتقاء: الريح - النجمة - الغيمة... فضلا عن العالم الوسيط وما يشمله من كائنات عجائبية تفضي إليها طريق معدومة البداية مادام جسراً سحريا، وعتبة لابد منها في مسعى إعادة التشكيل، وتحرير آفاق الرؤيا. ولهذا السبب، وجدنا النبوة تقرع بالحلم بمجرد ما يحتفى بالكتابة، ويستسلم لإغرائها؛ لأن «الذات» في هذه اللحظة تتلاشى في حمأة الغواية كما تتلاشى عند الجماع وارتعاشة اللحم. ولاشك أن الجنس، كما سبقت الإشارة أعلاه، معبر آخر يفضي إلى البداية، حيث الفيض والتجلي واستمرارية الولادة:

... الأشياء حبلى بالأشياء.[٣٦]

وعلى هذا النحو، يصغر الكون، ويتضاعف علم العارف؛ لأن الإغراء قد استحكم وموجة التحول عارمة جارفة تجمع المتناقض: المسك - الدفلى...، وترفع «المشاهد» إلى السماوات حيث الوصال الجسدي: الجلد - اللحم والاسترخاء: الرعشة، والانخطاف الروحي:

أشهد مسرح النهايات

نهاية الشمس والهواء

الوثب والعلو برحمة الشهيق والزفير

نهاية الثقوب التي تربط النفس بخيط الأشياء
الحبلى بالأشياء.

إنها إيقاعات تصاحب ممارسة الكتابة وتخترقها، من خلال تفاعل عناصرها. يمارس «الجنس» فعل التحويل لأنه مدخل للعبور، وبلوغ التشريف الذي تروض بسلطته الحيوانات العجائبية: ثور بثلاثين قرنا - دابة غريبة. ولعلها أحوال تعبر في «الخلوة» تذكي الشهوة غواية بلوغها:

...وقبيل النوم تطيبني وتحادثني[٣٧]

ويكتمل طقس الانخطاف بالتشريف والكرامة، فتنعم «الذات» برؤية «الخضر». إن جلال المشهد: حيث يلتحم المتباعد مظهراً من مظاهر صفاء الأقاليم الخفية التي تم اكتشافها في أعماق «الذات». ومن هنا يمكن القول بأن للخيال سلطة الوصل والفصل: به ترصد اللحظة المشرقة وتتجلى الخلائق العجيبة، وتتحقق الولادة المرتقبة، الأمر الذي يغري بالاندماج في حركة الكون المدهشة؛ لأن سحر الشفافية عامل من عوامل السمو والحركة العلائية وما يستتبعه من تشريف وتخصيص بالكرامة التي تؤاخي بين مصادر الخضرة ولذة الجنس. ولهذا السبب، يتم الإصغاء إلى لغات الطيور التي تبشر بـ«النهار» وتجدد الفداء: الاحتراق، طائر الفينيق.

وتلك هي الحوافز التي تغري بالحفر في الذاكرة وسبر أغوارها، وما يتطلبه هذا الفعل المعجز من مكابدة لا تكتمل إلا في الخلوة؛ إذ في البعد قرب. وفي هذا السياق، يتعين، في البداية، تعميد «الذات» بغية التطهير، وبعد ذلك، تمس عملية التطهير العالم من أجل تجلية الصدأ ولحم عناصره. ولهذا وجدنا «الذات» تبدأ بمحاولة التخلص من الأسماء العارفة ومنها الاسم الشخصي لتنضم إلى تيار الحركة التوقية الاندماجية، رمزاً وصورة؛ علي بن أبي طالب، أورفيوس، الحسين، مشهد الرأس المقطوع الذي يطفو على سطح الماء، مقام التجلي المتلألئ الأنوار، تدفق ماء الفحولة، حركة الارتجاج والانتصاب المخصب. وليست هذه الصور سوى انبثاق لإشعاع البؤرة المركزية في أعماق «الذات» لم يكن بمقدورها اختراق الستائر إلا بعد قتل «الأنا» وتصعيد النفي: لأن الغياب والظلمة لا يقاومان إلا بحركات الهبوط، واختراق السطح حيث الصدى ورجع الصدى:

- أسمع أصواتا

- صوت يقول لي (...)

- حجر يصيح بي (...)

ـ أجنحة عابرة تنادينى (...) [٣٨]

إن جلال المشهد يتلون بانفعالات «الذات»، وصفاء أقاليمها الخفية المكتشفة. وعلى هذا الأساس، نتأمل اتجاهات الحركات المتعارضة ظاهريا : الأسفل ـ الأعلى، فهى الوقت الذى تملك فيه «الذات» سلطة التسمية، عندئذ تشحن الكلمات بدلالات جديدة. ولا غرو، فى هذا المقام، أن يواكب تحويل اللغة تغيير أنظمة العالم ونفى الثبات، إذ العلاقة بين الأطراف عضوية يفضى كل طرف إلى غيره. إن انفعال النفس، ينعكس، لامحالة، على الخارج من جهة، ومن جهة ثانية ليس سوى نتاج الانفعال الخارجي متمثلا فى مشاهد الرؤيا. وما سحر حكاية «شهرزاد» وألوانها العجائبية إلا رحلة مدهشة من رحلات تجارب الكتابة. غير أن كل متعة لا تحصل إلا بعد الفدية والعناء، لذلك يسيل دم الجسد فى صورة اختراقية تفتح ثقبا فى المكان المغلق صنو القبر. وفى هذا الطريق الرمزى، تحضر المرأة، فى إطار استدعاء شهوى تؤججه النزوات، وحركات المد والجزر، ومشاهد الابتلاع: الموجة ـ البحر/ الظاهر ـ الباطن/ التغير ـ الثبات/ المرأة ـ الرجل. ومن هنا، تتأكد الغربة فى العالم المحسوس، مادامت «الذات» قد عاينت لحظة البداية التى تتفاعل فى بوتقتها العناصر، وتتصل العوالم : الكتابة ـ الذات ـ الطبيعة، وتتداخل الأطراف؛ الأمر الذى يسمح بالمحو وإعادة التسمية. كما يؤدى الارتقاء إلى السيطرة على الزمن، وترويضه لتذوب المسافة، ويحدث السفر فى المكان بلا حركة ظاهرة، ويشهد فعل الولادة المستمرة. لقد أمسى «الرأس» مركز الكون؛ لذلك انفصل وتزامن الامتداد والتلاشى، البداية والنهاية، المد والجزر، واشتعلت حرقة التوق إلى الينابيع، ومواطن التفتق والإيناع، من خلالها تسرى فى الأعماق دماء الحياة، فتحصر الأنثى، بها وفيها تضاء طبقات «الذات» السفلى، وتشتد الحاجة إلى الامتلاك، وتجديد الخلق، مقاومة لمخاطر الثبات، أمام التشظى المأساوى:

فقد ماتت الشهوة وشيخ كل شئ [٣٩]

وتجدر الإشارة إلى أن هاتين العمليتين الانفتاحيتين تحكمان البناء التخييلى فى هذا الديوان الشعرى، بحيث تعقب كل عملية انغلاقية عملية انفتاحية وفق حركة خلقية مركزية مستمرة إلى مالا نهاية. وفى هذا التركيب الخاص، وجدنا «الذات» مجددا، عندما تعطلت دورة الزمن، تجرب اختراق السطح، فى محاولة النفاذ إلى أعماق الواقع، ولهذا الغرض، يستبدل بالإدراك الحسى الإدراك الذوقى «السريرة»، وهى حاسة إدراكية باطنية تمكن من إلغاء الفواصل والحدود بين «الذات» و «الآخر»: البشر ـ الأشياء، وتفتح المناطق البكر حيث الأسرار. ولهذا تتعالى الأصوات التى تحث على قتل «الأنا» من أجل البقاء بعد الفناء. وفى الطقس البعثى الجليل يفضى تعاقب الفصول إلى التبدل والاستمرارية، ولانهائية الأحداث والمواقف الصادمة، تصل الوجود بالزمن وفق توتر حاد، تزاح فيه الستائر، فيشهد تلاشى الدورية الزمنية عندما ينتهى البريق الخادع. وما هذا الفعل التطهيرى سوى مجابهة لعمليات الزمن الم[illegible]خية، التى تجسدها بوضوح الحيوانات الد[illegible]مة: الطحالب ـ الزواحف... ومن أجل مقاومة المسخ، نلاحظ هذه الرغبة العارمة فى التماهى مع القوة التطهيرية فى الطبيعة: الرعد ـ الماء... بغية محو العفن، وتطهير المكان الذى أسهم تغيير جغرافية الحواس فى تأثيثه، ونفخ الحياة فى كائناته وأشيائه. إن فعل «المشاهدة» امتداد نورانى ينقل المعرفة من وجهها المحسوس الظاهر إلى وجهها العميق الباطن: فيه تعى «الذات» تعددها ووحدتها، عندما تحررها السلطة الإبداعية التى تنفى الإثنية: الظاهر ـ الباطن/ السطح ـ العمق/ الواحد ـ المتعدد:

أرى السماء اثنين

الأرض اثنين[٤٠]

وما هذا التأكيد على الإثنية، ظاهريا، سوى نفى لها، فى المستوى الباطنى. لقد شرفت «الذات» برؤية «المادة» الواصلة بين الأرض والسماء: الحجر، هذا الجوهر المخبوء الذى تستره الأعراض، لكنه يحرص على مفارقة الزائد، وذلك الجسد الذى تقيده الرغبات، ولا يجد عمقه إلا عندما ينفى وجوده العينى ـ تخييليا ـ فيتماهى ، حينا ، مع حركة الماء، وحينا آخر، مع الريح؛ منقاداً لسلطة الخيال المفتوحة أبوابه

على التيه، لأن بلوغ البرزخ، الذى يتوسط عالم الأحياء وعالم الأموات، لا يحصل إلا بتوالى السقوط والنهوض.(٤١)

وفى هذا الإطار، تتوج المجاهدة التى يقتضيها الإشراق بحضور «البطل» الذى يجمع بين حكمة الشيخوخة، وطهارة الطفولة، إنه المثال الذى تصنعه «الذات» وتكتشفه فى أعماقها، وهى تجتاز مقامات المشاهدة. وإذا كانت «الذات»، من خلال الكتابة، تتحمل هم الكشف وإعادة التشكيل، مانحة العناصر: الأرض ـ التراب/ الماء/الهواء/النار، ثراء التحويل وخصوبة التوالد، فإن الورقة عروس تتشح بالبياض استعداداً لموعد طاهر قدسى، وحنين فاهر ملتهب، يتلهف إلى الوصال. إنها تناسخات الخيال التى تفجر فى ما هو طبيعى سبل السمو الروحى من أجل أن تلتقى رموز الطهر: الملائكة المنقذون ورموز السلطة: القواد... وفى هذا الأفق، يتوجب السفر، نشدانا لامتداد ونور خفى تحجبه الظلمة، وولادة مرتقبة يجهضها عقم العادة. ومن ثم تتلاحق الحركات البعثية التى تصبح «الذات» بؤرة اشتغالها. لذلك تخلق قرينها كى تحافظ على مسافة التأمل:

... فرأيت صديقا يدخل ويخرج بين أصابع
قدمى
ـ وآخر يحل سيور حذائى ويلتف بها(٤٢)

ويتحول القرين إلى كائن حى يقتل «الأنا» ليتحقق الوجود الأسمى. وعلى هذا النحو، تملك «الذات» مفتاح التسمية، بعد أن استوطنت بؤر الإشعاع: الجنين ـ البرعم ـ الثمرة ـ الماء ـ الجناح... ويمتد الصفاء الذى يعم «الآخر» ليكشف خباياه. وهنا، تهيمن أحلام الطفولة، وتسيطر المفاجآت العجائبية التى ينسج خيوطها الخيال الفطرى، ويفعمها طهر الحب الغامر. وإصرار السمو والعلائية، يجعل «الذات» متماهية، مجددا، مع الصباح، ومركز اللقاء بين الأرض والسماء: الغيم ـ الحقول الحزينة... يصير الربط والتقييد من وسائل ترويض الزمن، وملأ الفراغ فى الفضاء، ومن ثم تعاد هندسة المكان، ويدفع بالتوتر إلى أقصى حد؛ لأن الحكمة قد تحررت من إكراهات الاصطلاح، فالتقت، حينئذ، بالجوهر الذى يتجدد مع كل ممارسة خطابية، تحفر فى ذاكرة اللغة و «الذات» و «المجتمع» و«التاريخ». ومن ثم، فإن اللغة قد غدت منتجة للمعرفة، لأنها تكتشف لاوعيها، فيما هى تكتشف الأشياء والحقائق فيما حولها. وعندئذ يصبح التركيب حكمة، فتتسع الإرادة وتتجدد صيغ العبور: بآلامه وابتهاجاته، وتلك حركات تأسر وتلقى بالنفس فى بؤر التحولات: حركات الحروف و الألوان.

إن إغراء المغامرة والتوق إلى السكن فى الفجوات، هو مطلب التجريب الكتابى، الهادم للنموذج السابق، والمتوحد مع حركة الواقع الإشراقية:

حالم يقرأ كتاب الشوارع راسما وجهه بنار الإسفلت

شاعر يفضح المدينة ويرقد فى سراويلها(٤٣)

غير أن اللقاء يتحول إلى صواعق، مادام الخراب مستحكماً فى العباد والدوار.:

لكن الأرض سائبة
مدن تنحنى أشجار تتلاقى...(٤٤)

وذلك هو مبعث الرعب نتيجة الإرهاب والقمع: إحراق الكتب ـ الديار ـ الحقول ... وكما سبقت الإشارة أعلاه، فإنه يتجدد مع كل عملية انغلاقية، فعل من أفعال الانفتاح تشكل فيه لحظة نقيضة تحضن الآتى وإشراقه، ويتحقق به التوحد: الرجل ـ المرأة/ الحروف ـ الورق... كما تدفع الحاجة إلى «السوى»، «الذات» إلى مضاعفة الرج من أجل أن تتفجر الينابيع فى صحراء «الذات»/ الأقاليم المعتمة، وصحراء الطبيعة. ويتضافر الفعلان كى تكتمل البشارة، وتدفع المغامرة الكتابية إلى أقصاها، وذلك هو رهان اجتياز البرزخ، والابتهاج بجلال البداية:

الذين أفاقوا من العشب كى يبعثوا فى التراب.
(فصل الحجر، ص ٥٧٨).

ومن هنا، يصبح «اكتشاف الذات» سبيلا إلى اكتشاف الآخر، وتخطى عتمة اللحظة الحاضرة. إن عملية الحفر متواصلة، وإغراء البحث مستمر؛ لأن الأسرار تتوالد، والسفر يغير، مع كل مغامرة، أشرعته وجهاته: يتجه مرة إلى الجسد: النبض ـ الوريد ـ العنق... لاستنطاق لحظة الصفاء التى تتوسط النوم واليقظة، فى إطار بحث مضن لاكتشاف تفاصيل الحلم، أو أسرار مباهج لحظة الجماع بإيقاعاتها الأخاذة: الارتخاء ـ التشنج ـ الارتفاع ـ النزول..، ويتجه، مرة أخرى، إلى العوالم منفصلة ومتصلة: الطبيعة ـ الكتابة...

وعلى هذا الأساس، فإن تجريب الغزو هو السبيل الأسمى لتخطى القوالب المجتمعية والمؤسسية والدينية، من خلاله يدفع العقم والعادة إلى الهامش ليعوضا بالبحث والاكتشاف: أسافر... ـ أتعرى... ـ أصعد... ـ أتفجر... ألبس... ـ أتموج.. ـ أتحرر... أتجزأ... ـ أنقطع... ـ أنفصل... ـ أقتحم... ـ أختبئ... وجميع هذه الحركات المتواترة تتوخى الانفصال والاتصال، تتجه إلى المهاوى، ومناطق الخطر قصد معانقة النور الخالص، ومن ثم استعادة طهر وقدسية الكتابة، والطبيعة الأولى: هنا تهفو الكائنات والأشياء إلى التبدل الدائم؛ لأن الحدود قد امحت فتحرر الخيال وعندئذ اقترب البعيد وبعد القريب. وتلك هى شريعة الكتابة لا تتورع عن غزو المجاهل، ومعاودة مغامرة السفر. ولهذا تمثل أمامنا صورة الجسد وقد ملأ الفضاء الذى عمته الأنوار، وحينئذ تستنفر الكتابة (جيوش) الغزو، فتظهر حركات التاريخ، ومقامات الإشراق، التى أوقدت لهيبها رموز الكشف: إقليدس ـ المتنبى ـ المعرى ـ الحلاج ـ الرازى ـ السهروردى...، وما تلك سوى حلقات سحرية تجس نبض الحياة، وتخلص أنا الكتابة من حدود المكان (غرفة الكتابة)، من أجل أن تعيد هندسة الأمكنة، وتنفى الدورية الزمنية، بعد رصد خيط النور الباطنى الذى يحجب الجواهر: الظل. وإجمالا، فإن ولادة الكلمة الخالقة، توصل الكتابة بالينابيع، فيتضاعف التوق، ويعلو نداء السفر، وإغراء العبور. فى مساره تتوحد الذوات: مهيار ـ عبدالرحمن الداخل ـ الذات ـ المسافر... لكن سرعان ما تضيق الأرض ـ مرة أخرى ـ فلا تتسع لاحتضان الحلم، ولا تجد الذات بداً من اختراق الانغلاق إلا بتجديد السفر، ومواصلة المجاهدة:

...أربط أطرافى بشلال لا جذر له (٤٥)

وعلى هذا النحو، تصير «الذات» شاهدة على مسلسل الاكتشاف باعتباره هوية أصيلة بما تمتلك من قدرة التحول والتحويل العجائبية:

قادر أن أصير وجهى بحيرة للبجع وأجعل أهدابى غابات...

ـ وأصابعى ربيعا وأعراسا قادر أن أبعث أليعازرفى كل

خطوة أخطوها (٤٦)

ومن ثم، تصبح الرموز البعثية فى ملكية «الذات» تحييها وتميتها وفق مشيئتها:

الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ(٤٧)

وتتحول الأرض، من خلال العشق، إلى كون مصغر، يسكن أعماق «الذات»، يوصل السفر الذى لا ينتهى، والمسافر المسكون بالمغامرة إلى بؤر الإشعاع؛ لأن الأعماق واسعة سعة الفضاء، غنية بالأسرار غنى البحر. ولذلك، تشتد الرغبة، وتستسلم «الذات» إلى إغراء الأقاليم الموعودة، انقياداً لا يستقيم إلا بهدم صروح المدينة والمدنية الزائفة، فى إطار عملية خلقية بديلة تعيد تشكيل الكائنات والفضاءات: عجن الأرض ـ نقش أسماء الشهور، وتشغيل طاقات التخييل:

طاقتى على التحول لا آخر لها. تعجز أن تنتهى ولا تعرف

كيف (٤٨)

يمتد سحر الزرقة ليلف الكائنات، وتلك هى البؤرة المشعة التى ينبعث نورها من الأعماق، يخترق «الذات» ليعم العالم فتعى بذلك سر تفردها ومكامن عبقريتها. ولا يكتمل التشريف، لا محالة، إلا بالثورة على كل السلطات المتعالية: دينية أو سياسية، مادامت عاصفة التغيير جارفة تجتث كل ضروب الاعتقاد من جذورها، وتعيد الينابيع إلى أصولها، فى إطار حركات نفى هى وحدها سبيل التخطى والعبور الموغل فى المجاهل، الموقن بالتجدد.

الهوامش

١ - انظر: Heneri Meschonnic, **Critique du Rythme anthropologie historique du longaze**, editions Verdier, 1982, P:63

- المرجع السابق، ص : ٧٢.

٢ - المرجع نفسه، ص : ١٦

٣ - انظر :جمال باروت ، «المقدمات الإيديولوجية لمشروع الحداثة، حركة مجلة شعر» (ملف **المعرفة**) القسم الأول. العدد : ٢٧٥ - يناير ١٩٨٥.

٤ - أدونيس، **النظام والكلام**، دار الآداب، بيروت، ط ١ - ١٩٩٣.

٥ - المرجع السابق، ص: ٢٢.

٦ - المرجع نفسه، ص : ٣٩.

٧ - أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، ط ١، ١٩٩٢ - ص : ٢٥.

٨ - أورد النص بسام عبدالوهاب الجابي في مقدمة الكتاب الذي حققه: اصطلاحات الشيخ محي الدين بن عربي، **معجم اصطلاحات الصوفية**، دار الإمام للنشر والتوزيع - ط ١ - ١٤١١ - ١٩٩٠ - ص : ٤٣.

٩ - كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل - ١٩٦١ - ١٩٦٥، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط ٥ - ١٩٨٨، ص : ٤٣٦.

١٠ - «زهرة الكيمياء»، ص : ٤٣٦.

١١ - المصدر السابق، ص: ٤٣٦.

١٢ - المصدر نفسه، ص : ٤٣٦.

١٣ - المصدر نفسه ص : ٤٣٩.

١٤ - المصدر نفسه ، ص : ٤٤١.

١٥ - المصدر نفسه، ص : ٤٤٤.

١٦ - «الصقر»، ص : ٤٥٥.

١٧ - «تحولات الصقر»، ص : ٤٦٤.

١٨ - المصدر السابق، ص : ٤٦٥.

١٩ - «فصل الأشجار»، ص : ٤٩٦.

٢٠ - المصدر السابق، ص : ٥٠٠.

٢١ - المصدر نفسه، ص : ٥٠٠.

٢٢ - المصدر نفسه ص : ٥٠١.

٢٣ - المصدر نفسه، ص : ٥٠٢.

٢٤ - «تحولات العاشق»، ص ٥٠٧.

٢٥ - المصدر السابق، ص : ٥١٠.

٢٦ - المصدر نفسه، ص : ٥١١.

٢٧ - إذ: «للحب ثلاث مراتب في نظر ابن عربي: إلهية وروحانية وطبيعية....»

- أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، م.س. ص: ١٠٢.

٢٨ - «تحولات العاشق» ، ٥١٤.

٢٩ - إن : «العاشق هنا يحب الصورة التي تخيلها عن محبوبه لا محبوبه، كما يقول ابن عربي، إنه يحب ما صنعه، وما يرجع إليه، فبنفسه، إذن، كان هيامه، كذلك كان تمجيده لما صنعه».

- أدونيس، م.س، ص: ١٠.

٣٠ - «تحولات العاشق».

٣١ - «هذا الجانب وما يتجاوزه، هما تكرارات باهتة لجدل الداخل والخارج؛ إذ كل شيء يتخذ شكلا، حتى اللانهاية، نحن نبحث عن تحديد الوجود، وبهذا نجاوز كل المواقف، لنعطي موقف المواقف كلها».

- جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٣، ١٩٨٧، ص : ١٩٨٢.

٣٢ - «تحولات العاشق»، ص : ٥٢٥.

٣٣ - «تحولات العاشق».

٣٤ - «تحولات العاشق»، ص: ٥٣٧.

٣٥ - إن هذه «الحقيقة» هي القاسم المشترك بين الفلسفات الشرقية، كما يبين توشيكو إزوتسو Toschiko Isutsu - إنها توافق حركة الكون الدائمة، إذ : «يولد العالم كل لحظة من جديد، كما يؤكد رائد البوذية زن دوجان، وأعلام وحدة الوجود: الهمذاني، محيي الدين بن عربي...» ص :٩٠.

- Toschiko Isutsu : **Unicit'ede l'existence et cr'eatian Perpetuelle en mystique islamique**, traduit de L'anglais par Marie Charlote Grandry, les deux Oceans, Paris 1980.

٣٦ ـ «فصل الحجر»، ص : ٥٥٠.

٣٧ ـ المرجع السابق، ص: ٥٥٢.

٣٨ ـ المرجع نفسه ص : ٥٦٤ ـ ٥٦٦.

٣٩ ـ المرجع نفسه.

٤٠ ـ «فصل المواقف»، ص : ٥٦٧.

٤١ ـ كان ابن عربي، كما يبين هنري كوربان Henri Corbin قد أشار إلى: «حصول تعاون روحي وسحري بين الأحياء والأموات. وبالفعل، ففي هذا العالم بالذات، يحصل اللقاء والاتصال الصوفي في العالم الوسيط (البرزخ). هناك شيوخ صالحون يهرعون إلى إخوانهم فيعلمونهم بعلاقات جديدة كانوا يجهلونها، ويعلمونهم، إنهم يعينوهم على السمو تدريجيا».

- Henri Corbin, **L'imagination Crearice dans le Soufisme d'Ibn ARABi**, 2 edition, 1958 - By Ernest Flammarion, p:159.

٤٢ ـ «فصل المواقف»، ص : ٥٧١ ـ ٥٧٢.

٤٣ ـ «فصل الحجر»، ص: ٥٧٦ ـ ٥٧٧.

٤٤ ـ المرجع السابق ص : ٥٧٦ ـ ٥٧٧.

٤٥ ـ «فصل الحجر»، ص : ٥٨٥.

٤٦ ـ المرجع نفسه، ص : ٥٨٦.

٤٧ ـ المرجع نفسه ص: ٥٨٦.

٤٨ ـ المرجع نفسه، ص : ٥٨٩.

أدونيس: حداثة النقد أم نقد الحداثة

خيرة حمر العين*

كل شئ فى الحداثة يدعو إلى التأمل الاستشرافى. وحتى فى الحالة التى تعود فى دراستها إلى الماضى فى شموليته، فإنها تنظر إليه بوصفه حقبة زمنية مرهونة بالمستقبل ضمن تطابق تزامنى؛ ذلك أن العقل مطالب فى جميع تصوراته بتصيير الأحداث، لكى تغدو متسقة مع إرادة الأزمنة الحديثة. لذلك، ليس فى وسع باحث أن يحاول إخضاع ضرورة طبيعة الحياة فى مستجداتها إلى الماضى التأريخى، أو إلى انفصال التراث عن مسارنا الاجتماعى؛ لأن فى ذلك استسلاما لمطلق العقل ونفيا لحرية الإرادة التى تستخدم العقل فى انطباعاته الحسية، وتجاوزاته الافتراضية. ومن هنا، تأتى إرادة الذات فى تقبل الشئ بسنن المعلومات التى تتوافق مع سنن الحياة؛ ذلك أن التجربة الجمالية فى تأسيسها الذاتى واكتمالها الذوقى مرهونة بتعزيز التجربة التاريخية لها، كما أن التجربة الفنية لا يمكن أن تكتمل مفاصلها إلا بتوافر قيمة الماضى فيها، وهكذا تبرز المركبات الدلالية فيها أثر الاتصال المباشر بين الحاضر والأبدية، بين خبرة التجربة وأفق الترقب. بهذا المعنى، يكمن الجمال الخالد الذى يوجد فى صورته الجدلية بين ما هو جوهرى وما هوعرضى، أو بين ما اصطلح عليه بالحداثة، والأصيل العابر الذى ينبثق منه الجديد.

إن سؤال الحداثة فى تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة ملاحظة التنوع والتعدد فى طروح موضوعية الشئ، بغرض إنعاش الوعى تبعا لدرجة تقبل هذا الشئ، بوصفه مشروعا يجب تحقيقه، وهذا دأب الاستمرارية فى البحث والتساؤل وهكذا تطرح فكرة البديل مع المبرر ضمن منظور الروابط المستجيبة للفهم. والحداثة، بهذا الطرح، تعزو إلى كل المعارف إسهاماتها وتسند إليها دورها الفعال فى إخضاع الحكم إلى الرصد والتجريب لتشكيل الرؤية الجديدة لعملية الخلق الإبداعى.

* معهد اللغات الأجنبية، وهران الجزائر.

وفي الوقت الذي يشهد فيه العالم مظاهر التنوع وأشكال التحول المختلفة، ينبثق سؤال الحداثة مع أدونيس ليظل على مدى مسيرة كاملة من الوعي والتساؤل، يحاول أن يحلل ويناقش مظاهر هذه التحولات، منطلقا من ضرورة النظر إلى الأشياء في سياقاتها وتجلياتها، والبحث المستمر عن علاقاتها بالإنسان في حركيته النابعة من طبيعة السؤال. وبهذا المعنى، تبدو الحداثة في المجتمع العربي إشكالا مفهوميا جدليا لا يمكن أن تستوعبه المقاربات النصية؛ إذ إنها تمثل فضاء شرعيا للتغيير، وتمتلك القدرة على تحويل الواقع والسلوكات والمفاهيم. إنها منطلق ورؤيا وليست مفهوما:

> وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها[1].

وهي بهذا المعنى سعي دائم لإحداث التغيير النابع والجذري، وفق تصور مغاير وأسلوب مختلف يوافق الانبثاق المفاجئ والمتنوع للأشكال، والأزمنة، والتعابير، وتساير التحول الذي لا يستثني واقعا، أو حساسية، أو نظاما. ومثل هذا التصور يضع الحداثة في تماس مع المحسوس، والمعيش، والمتخيل، كما يجعلها موصولة بأكثر من دلالة أو معنى.

والحداثة من حيث كونها شكلا جديدا، لم تسلم من الالتباس: لا من حيث المعنى والدلالة وحسب، ولكن هذا الالتباس ينطبق أيضا على مستوى الرؤيا التي من خلالها يبحث الفكر العربي عن معادلات وافتراضات يكيف وفقها مشروع حداثة عربية. وهنا، تدخل الحداثة منعطفا يجعل منها نموذجا كونيا، ومثل هذا التصور يعني رفض المحطات الإشعاعية وإلغاءها في الفكر العربي؛ وبالتالي التورط في الفهم الخاطئ لمضمونها الدلالي والوقوع في مغالطة تقود إلى اعتبار الفكر الغربي فكر مساءلة والفكر العربي فكر تقبل. الأول يعيد الاستكشاف ويتبنى المبادرة، والثاني يتلقى، ويستحضر ضميره ضمن إطار نشدان الميراث. ومن شأن الرؤيا التي يصدر عنها أدونيس أن تفضح هذه الوثوقية وتوجه الوعي إلى استجلاء عناصره ومبادئه الحداثية من مساءلة الراهن. غير أن الذي لا نتقبله منه هو اعتبار الغرب الأفق الوحيد لتحقيق حداثة عربية؛ فحتى وإن «نقلنا المنجزات ولم نأخذ الموقف العقلي الذي أدى إليها» - على حد تعبيره - فإن ذلك لا يعني أبدا تأكيد هوية الآخر في معرفة الذات. وتبقى الحداثة عنده فعلا تجاوزيا وخلاقا.

ولعل منشأ اللبس في فهم الحداثة الغربية هو أننا أخطأنا - فيما يقول أدونيس - منذ البداية في فهم حداثة الغرب. لم ننظر إليها في ارتباطها العضوي بالحضارة الغربية، بأسسها العقلانية خصوصا، وإنما نظرنا إليها بوصفها تشكيلات لغوية، رأينا تجليات الحداثة في ميدان الفنون والآداب، دون أن نرى الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها. ومن هنا، غابت عنا دلالتها العميقة في الكتابة وفي الحياة على السواء[2].

لم يحتفل أدونيس بحداثة رائجة، ولكنه نبه إلى حداثة متقدمة ومنبثقة في آن، فهي عنده سمة فرق لا سمة قيمة ذلك أنها تستمد دلالتها الجوهرية من فيض الرؤيا و وحي الإشارة، دون أن تحتكم إلى صفة دالة تمنحها قيمة الاستبدال لتكون بذلك مجرد تغيير عصر بعصر أو استبدال معنى بآخر. إن الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل؛ وبهذا المعنى لكل عصر حداثته[3].

إن أدونيس في كل مرة يدافع فيها عن الحداثة يعتبرها غالبا وهما في مجتمع عربي لم يحسن بعد صياغة سؤاله المعرفي، وأنها مجرد تباه أو تمويه، ويعيدنا مرارا إلى النظر في أوهام الحداثة ليعلن أننا لم ندرك بعد حدود حداثتنا في الوقت الذي نطل فيه على عالم يعلن عن ما بعد الحداثة Post - Modernité، أو أننا لا نزال قيد المأزق الحداثي الذي لم يفجر بعد سؤاله الجوهري على مستوى:

> الكينونة وجودا أو عدما أو على صعيد العلاقة بين الكلمة والشيء، أو على صعيد البنية التعبيرية، أو على صعيد القارة شبه العذراء في الكتابة العربية قارة الجسد بأبعادها وأعماقها

وتخومها - من الرغبة والحلم والصبوة واللعب والعبث والمعنى والسر، وهذه الكيمياء التى تخترق هذا كله وتتموج محيطا بلا حدود. أليس من الأوليات إذن أن نتحقق من وجود الشئ قبل الشروع فى تحليله؟ (٤)

إذا كانت الحداثة، بهذا الشكل، مشروع وهم والتباس، فلابد أن تكون قبل كل شئ مسألة موقف:

موقف الذات فى علاقتها بالآخر (ودون أن يتجسد هذا الآخر فى شكل أو كائن أو معنى).

موقف الذات فى علاقتها بالتراث (دون النظر إليه على أنه ماض فحسب).

وبذلك وجب علينا أن نميز بين أن يكون الماضى ذلك المعطى المتحقق لديمومة إبداعية متحركة ومستمرة بدافع من قوة التحول، والماضى من حيث هو معطى سكونى لا يوحى إلا بثبوتية معاييره. أضف أنه لا يمكن استبعاد التراث بكل معطياته المتحققة والممكنة، فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضى ينبغى أيضا تغيير الماضى بالحاضر، على اعتبار أن الجديد مكمل للقديم بشرط أن يكون جديدا بالفعل أو على الأقل يحمل مؤشرات الجدية. ولعل هذا ما جعل أدونيس يدعو إلى ضرورة التمييز:

فى التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجر، التطلع، التغير، الثورة. لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه. ولكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالواقع والفترة الزمنية أى بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالإنسان، كإنسان. الغور مطلق، أما السطح فتاريخى(٥).

و من ثمة يشكل التراث من منظور أدونيس قيمة إنسانية تقترن بالوجدان الحضارى، وتتصل بإمكانات الفرد المتحققة والتى لم تتحقق بعد. فهو ليس مجرد رصيد مادى نغترف منه معارفنا متى شئنا وكيف شئنا، ولكنه أيضا رصيد روحى ومعنوى يجب أن نتخذ إزاءه مواقف مختلفة، وضمن منظورات مغايرة:

فالتراث ليس النتاج كله الذى أنتج في الماضي وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزء من حركية التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه والارتباط به وإنما هو حياتنا كلها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول.

وهكذا تنصهر الأنا فى النحن على مستوى الواقع والحلم لتصير الذات امتدادا لضميرها الجمعي دون الإرادة الفاعلة فى تداخل تناصي: تناص الوعى الذى يعيد للعصر توازنه وتناص الوجدان الذى يستمد قوته من الحياة الباطنة، غير أن الفرق يكمن فى طريقة إدراك هذا الوعى والإحساس بالزمن.

لاشك فى أن المسألة لدى أدونيس هى مسألة حاضر قبل أن تكون مسألة ماض، ذلك أن الفكر الحداثى الأصيل يسعى إلى تجاوز البنى الجاهزة للمعرفى الماضوى، ليس من أجل تعويضه بالمعرفى الحداثوى، وإنما ضمن إنشاء علائق جديدة تصل الماضى بالحاضر عبر جدل كينونى مستمر:

وحين نقول الماضي، فإننا نعني، تحديدا، تجاوزا لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبني تعبيرية معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقا أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشي. فهذا محال عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضى وحده، بل إيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع(٦).

على اعتبار أن الماضى ليس دائما فى حكم «الذى كان» بقدر ما هو امتداد دلالى للذى ينبغى أن يكون.

والواقع أن مثل هذه التصورات تحتاج إلى وعى نقدى ورؤيوى يمكنها من ترسيخ اقتناعها المعرفى فى طرح السؤال البديل، على أن لا يفهم من هذه العبارة استبدال نمطية

معيارية بنمطية أخرى، وإنما المقصود هو تحقيق قطيعة إيستمولوجية لا نتصور معها عودة الثابت الأزلى لبنية العقل العربى، وذلك حين يتم هدم هذا الثابت المنحدر إلينا من عصور الانحطاط، وإسقاط الفهم المقرر مسبقا، بإنتاج مفاهيم جديدة تنقل التراث من الموروث الذاكرى إلى واقع اكتشافه من جديد، من التلقى إلى المساءلة، والاستفهام واستنطاق المسكوت عنه، وذلك عن طريق الحدس والحوار الجدلى.

«لا تنشأ الحداثة مصالحة وإنما تنشأ هجوما»(٧). ما دلالة المصالحة وما معنى الهجوم الذى يدّعيه أدونيس؟ قد تبدو العبارة مقنعة بضرورة المبادرة إلى خرق السائد وتأسيس أفق معرفى لمحاورة الذات، وتهيئة ثقافة جديدة لسؤال الفكر الذى بمقتضاه يتحرى الوعى العربى وجوده الحضارى. لكن أعتقد أن هذه العبارة هى أكثر غموضا من دلالة الإفصاح التى تشير بوضوح إلى:

أن الحداثة اليوم، فى المجتمع العربى بوصفها مفهوما أو تنظيرا، أو بشكلها العام السائد، إنما هى غربية بكاملها، وإننا عندما نتكلم عليها إنما نتكلم عن الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات. ومن الطبيعى أن هذا الحكم على المستوى العام لا يلغى بعض الاستثناءات، لكنها استثناءات لا تشكل تيارا عميقا داخلا فى بنية المجتمع، بوصفه جزءا عضويا منها، إنما هى استثناءات تسمح بوجودها بعض الشقوق والتصدعات فى هيكل المجتمع العربى الثقافى والاجتماعى. استثناءات لا تعيش إلا هامشيا فى الأطراف وعلى الضفاف. وهذه الاستثناءات هى ما يمكن أن نسميها بـ «الحداثة المضمرة»، فى مقابل «الحداثة السائدة»(٨).

من الصعب ـ فى هذه الحال ـ تحديد الأسئلة التى لا يمكننا أن نكف عنها، لكن المؤكد أن السؤال الكبير الذى يجب أن يطرح ليس ذلك الذى يرتبط بماهية الحداثة؛ لأن ذلك ـ حتما ـ سوف يتحدد بالسياق الذى أنتجها، و إنما الأهم من ذلك هو: ما مستقبل حداثة عربية متعثرة وملتبسة وغامضة فى آن؟ وكيف تستجيب بنياتها الذهنية المكرورة للتشظيات المبهمة؟ وكيف توجه فرضيات المتوقع الكارثى وممكناته المفزعة؟

الهوامش:

(١) **فاتحة لنهايات القرن**، ص، ٣٢١

(٢) **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، دار الآداب ١٩٩٣، ص٩٤ .

(٣) نفسه ص٩٢ و٩٦ .

(٤) **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، ص ١٠٤ .

(٥) **زمن الشعر**، ص، ١٨٩ .

(٦) **كلام البدايات**، ص ١٤٤ .

(٧) **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، ص ١٠٧ .

(٨) **نفسه**، ص ١١٠ .

تواشجات الإيديولوجيا والحداثة

أنطون سعادة وأدونيس

شربل داغر*

ما حقيقة التواشج بين الآداب والإيديولوجيا في عالم العربية؟ أهي علاقة لزوم لا تتوانى عن التأكد، «شاء المثقف أم أبى»، كما قال سارتر، على الرغم من الخيبات والمراجعات؟ أم هي تنحو، في عهد «موت الإيديولوجيات»، كما يزعمون، إلى علاقات استبدال، ومنها حلم بعض الأدباء بجعل الآداب رافعة إنسانية جديدة بدلا عن الإيديولوجيات؟(١)

أيًا كان الجواب، فإن دعوات الأدباء هذه لا تغيّب، أو لا تردم الهوة التي تفصل بين حال العالم، اليوم، وحال الفكر فيه. ففي الوقت الذي تمضي فيه النزعة المضادة للإيديولوجيا في نقدها المنحى القمعي والنهج المزور و«الوعي الزائف» التي تشتمل عليها الإيديولوجيات، فلا تعبأ بها في نهاية المطاف ولا تعيرها أي اهتمام إيجابي، نتحقق من أن العالم يرتد أو يتقوقع على أحواله وأوضاعه الإتنية أي المتمركزة على ذاتها ؛ وأبلغ تعبير عنها في بلادنا هو مصادرة التيارات «المتشددة» للمبادرة في مجتمعاتنا. كما أن نقد الإيديولوجيا لا يخفى انهيار «الكليات المثالية» (من «مثال»، أي «يوتوبيات»)، الكليات المستقبلية، التي كانت ترسم للإنسان معنى حياته، واقعاً لا في منشئه أو أصله، وإنما في ما يعمل من أجله ويصبو إليه.

على أية حال، تتلقى الماركسية، إحدى هذه الكليات المستقبلية، ما جنته على نفسها: فلقد قام نقد الماركسية لغيرها، ولا سيما للإيديولوجيات الرجعية واليمينية، على أنها منازع إيديولوجية (أي غير علمية)، مهما خفي صنيعها، وما لبث أن أعدمت ــ فعلاً، لا استعارة ــ أية إيديولوجية غيرها، على أنها الحقيقة النهائية التي ما بعدها حقيقة. وبلغت الإيديولوجيا مع التجربة الماركسية هذه حدوداً ما بلغتها أية إيديولوجية قبلها، إلا الفاشية مع اختلافات بينهما، وهي أنها

* جامعة البلمند ــ لبنان.

عممت الجانب الجزئى والتجزيئى الذى تقوم عليه أية إيديولوجية، على ما سنرى أدناه، بوصفه الكلية المستقبلية، كما فرضت هذه الإيديولوجية فرضاً قمعياً لاغية غيرها وعادمة حركة الفكر وتناقضاته الحيوية.

واللحظة الراهنة تبقى فى تردد مرتبك بين نقد الإيديولوجيا اللازم و ضمور أى تصور عقلانى وحديث لفكرة التقدم، وتدعونا هذه اللحظة بالتالى إلى تعرف مزيد على العلاقات المتواشجة بين الإيديولوجيا والحداثة، ذلك أنهما توأمان لا ينيان عن التنابذ، فيما هما وليدان متعالقان (أشبه بالتوائم السيامية). علاقات متواشجة، بما فيها من تداخل والتباس وتناقض، على أن فيهما ما يجدد وما يميت فى آن. ففى الإيديولوجيات، ولا سيما التجديدية منها، سعى لافت إلى تجديد الأدب وصيغه (وأبلغ تعبير عنها ما عرفته روسيا، مع «الشكلانيين الروس» وغيرهم، أو مع التشكيليين، مثل ماليفيتش وغيره، إثر الثورة البلشفية)، وإن أدى إلى أدبيات حزبية ولدت ميتة. كما أن تجديدات الآداب والفنون نهلت، هى الأخرى، من تقديمات الإيديولوجيات، وإن اقتصرت هذه المواد الإيديولوجية أحياناً على «وجبات ميسرة» وضحلة وضعيفة الصلة بالتجديد الإنسانى الذى تشتمل عليه هذه الإيديولوجيات مبدئياً.

إن طرح هذه الأسئلة وغيرها مفيد فى وقت نتبين فيه ضيق الأجوبة المتاحة، ونتحقق من أن البعض لا يزال ينتظر «الخبر السعيد» الذى بشر به العديدون، من فوكوياما وأمثاله، بأننا مقبلون - أخيراً! - على عهد الحرية «الأكيد». كيف لا نتساءل، ونحن لا نقع إلا على أجوبة كهذه: «دعونا نعمل الآن. على أية حال، ما جلب التفكير سابقاً غير المصائب والتعقيدات غير المجدية!». كيف لا نسعى إلى تبين أو مكاشفة أو مطارحة ما ينغص عتمة المعنى ويؤرقها، ونحن نخشى معالم «عبودية جديدة» خلف هذه الحرية الموعودة التى لانرى فيها وجهاً لنا غير وجوهنا المتفرجة والمستهلكة؟

فما يجرى فعلاً لا يهيىء، ولا يبشر بـ «عشية الديمقراطية» الموعودة (مثلما جرى الكلام سابقاً عن «عشية الثورة»)، بل بـ«قسمة جديدة» للعالم، ستكون فيها للقوة والأقوياء - من جديد - القدرة على التعيين والتسمية، انطلاقاً من خطابات خصوصية، ومن محددات محلية، لا من تصور عالمى فعلاً، ولا مشترك حقاً. وما يبدو مثل خلخلة حالية، ويرى فيه البعض على عجل (وربما لنفاد صبر) ترتيباً جديداً للعالم، لا يشير واقعاً إلى ترتيب جديد لـ «القرية الكونية»، وإنما إلى تنافس على الحيازة فى هذه الفترة، المفتوحة ربما على توزع جديد للأقوياء، ولكن دون الإخلال أبداً بضعف الضعفاء.

فالمفارقة لافتة بين الحديث عن عالم واحد، له مرجعيات واحدة، وبين فكر وإيديولوجيات تسد فتوقها، أو تنشغل بأمور وصفية وتطبيقية وحسب، دون الالتفات إلى شروط قيام «كونية الرجاء الإنسانى». هذا فى الوقت الذى لا تتعرف فيه، خلف «موت» الإيديولوجيات المزعوم، إلا وجوه الاستغلال، ولكن المبررة هذه المرة («اعملوا أكثر وبأجور أضعف، فهذا أفضل من الموت»)؛ وغير تسعير حمى العصبيات فى الأمم الضعيفة، بوصفها الملجأ المتبقى للحفاظ على الذات، وهو ما يعرضها لأبسط أنواع الشعوذة، ومنها الدينية. ألا نكون بذلك عرضة لهذه التلاعبات التى لا تبقى لنا فى عالم العربية سوى ممر ضيق، سارع إلى احتلاله منذ وقت أصحاب الحلول العجائبية؟ هل دخلنا فى عهد «الفتوة» و«الشاطر حسن» و«المحتال الظريف» على حساب الإيديولوجيات التى ترى الإنسان فى معنى يأتى، لا فى محددات إثنية أو مذهبية أو عرقية؟ ألا تكون هشاشة الإيديولوجيات دلالة على نشأتها المتأخرة، وعلى أعراض مسارها؟ أهى «حديثة» فعلاً، بما تقوم عليه من علاقة متسقة وتدبيرية بين المعتقد والنظام؟ هل تكون الحداثة بديلاً عن الإيديولوجيات «المنخسفة»، أم العين المتنبهة الدائمة التى تبقى يقظة ولو بالتفاتات خافتة؟

الإيديولوجيات «تنخسف» فى مدار الاضطرابات، ولكنها لا تنقرض، خاصة أن مسببات التغيير لا تزال قائمة مع الظلم والاستبداد، مع ضيق السجون ووفرة المساجين، مع اتساع أفواه الجائعين وقلة الأرغفة. كيف لها أن تنقرض فى عالم يتبختر، فى ملتقيات الحوار، فى ألبسته الفولكلورية، ويتقاذفها مثل علامات تمييزية، تقسم البشرية دون أمل بوحدتها أو بتطلعها إلى مثال نبيل واحد!

هل يعقل أن تكون سيارات الإسعاف ومصل الإغاثة من جهة، والمتسللون أو «الإرهابيون» من الجهة الأخرى، المسافرين الوحيدين على الطريق بين الجنوب والشمال؟ ألا توجد فكرة جذابة عابرة للخرائط والأقوام والحضارات تستعيد حلم الإنسانية القديم في العدل؟ ذلك أن الديمقراطية - وقد جعلها البعض «منتهى» لتاريخنا - لا تكفي لأن تكون مثالاً محفزاً لقوانا ومخيلاتنا، على نفعها الأكيد في تسيير أحوال المجتمعات. ففي حمى التصعيد التي تصيب الجماعات في فترات الهلع، والتي تكشف عن هلع في الهوية، لا عن ترسخ وتأكد فيها أبداً، لا تختفي وحسب الأفكار التي تجمع البشر في ما يوحدهم ويصعد تطلعاتهم في آن، وإنما تختفي أساساً الفكرة «العقلانية»، النواة الأكيدة والمتبقية في الحداثة، ونصبح أسرى أبسط الأفكار، من شعوذة وخلافها من المعتقدات التي تسحب مقاديرنا من أيادينا.

ما كان لهذه المراجعات أن تجرى لولا سقوط «الأنظمة الاشتراكية»، و«على رأسها» الاتحاد السوفياتي. وفعل السقوط فسره البعض على أنه النتيجة المتأخرة لسقوط حاصل أصلاً، فيما جنح آخرون إلى تفسير ذلك بسوء تطبيقها وحسب، لا بعطبها العضوي. وأياً كان التفسير، فإن اختلافاته تجدد النقاش حول التجاذبات والتلاقيات بين الإنسان وتصوره العالم وذاته. ذلك أننا ننسى، في حمى المناقشات هذه، ما شكلته الانضواءات والتكوكبات الإيديولوجية، فيما مضى، ولا سيما في عدة عقود من هذا القرن، من محفزات للإنسان والفكر. هل الإيديولوجيا قديمة فعلاً، وناشئة مع الإنسان، أم ترقى إلى ظروف بعينها؟ مما ينشأ عطب الإيديولوجيا: من مبناها الجزئي التجزيئي الذي يسعى إلى اختصار العالم والإنسان أم من مساعيها العملية لإلحاق ما عداها فيها، وفي كيفيات تعسفية غالباً؟ ولكن ألا تتصل الإيديولوجيا بطلب «مثال» ما و«حقيقة» ما؟ ألا تعمل وتنشط إحقاقاً لعدالة ما، أو لحلم إنساني أو جماعي أو قومي أو ذاتي وغيره؟ أليست الإيديولوجيا منشطة، بل مولدة للأفكار والصور ومجددة للسلوكات والطقوس والاعتقادات؟ ولكن لنبدأ بالسؤال عن قدم الإيديولوجيا: أهي قديمة قدم البشرية نفسها، أم هي ناشئة في ظروف بعينها؟

١- الإيديولوجيا: المساعي التعريفية

يعمد فرانسوا شاتليه Franşcois Chatelet، في كتابه «تاريخ الإيديولوجيات»، إلى مسعى يرى فيه أنها متحققة في التاريخ منذ قيام «العوالم الإلهية»؛ أي يستبعد من تقويمه ما سبق أن أسماه بيار كلاستر Pierre Clastres «المجتمعات التي لا دول لها»، مميزاً بين الإيديولوجيات التي ترتبط بالدول، و الأساطير التي ترتبط بالجماعات الأولى غير المنظمة، بادئاً تاريخه بالتجربة الفرعونية. ذلك أن الإيديولوجيا، في حسابه، تشترط «وجود سلطة مركزية للقرار والمراقبة، ووجود نظام سياسي مدير ومشرع للجماعة، ما يعني وجود دولة ما بالتالي»[٢] ترتبط الإيديولوجيا، إذن، بفكرة الدولة في اشتغالها، إلا أن هذا التعريف يعين الإيديولوجيا بوصفها السلطة في عدد من ممارساتها وحسب، فيحق لنا التساؤل بالتالي: وماذا عن وظائف أخرى قد تطلبها الإيديولوجيات، وهي بث الأفكار والترويج لها والتسلح بها لتسلم السلطة؟ هل عرفت المجتمعات تنظيمات إيديولوجية قديمة قدم تجارب الدول نفسها؟

لو عدنا إلى عدد من الأدبيات الإيديولوجية لما وجدنا الكثير عن تاريخها، مثل مسعى شاتليه المذكور، ذلك أن الأدبيات هذه تقيدت بالتجربة الحديثة للدول والأحزاب و«التنظيمات الإيديولوجية»، ووجدت خصوصاً في الأدبيات الماركسية (وفي الأدبيات المناهضة والناقدة لها) مجالاً لتبلورها.

الباحث جان جال Jean Gall، كاتب مادة «إيديولوجيا» في «موسوعة إينيفرساليس»، يجد صعوبة في العثور على تعريف جامع للإيديولوجيا أو في وضعه، فيعوض عن ذلك بعرض التعيينات المختلف عليها، التي تتجاذب هذا التعريف عند مؤلفيه: من ديستوت دي تراسي Destutt de Tracy وكابانيس Cabanis في نهايات القرن الثامن عشر، في أقدم تعييناتها، مروراً بماركس، أكثر الفلاسفة الذين محضوها تعيينات وحمولات محددة ووضعوا لها قابليات إجرائية، وصولاً إلى ناقديها المعاصرين، مثل ريمون آرون Raymond Aron ولوي ألتوسير Louis Althusser وغيرهما.

ويجمل جال القول في هذه التباينات: «انتهى أ. ل. كروبير A.L.Kroeber وكلايد كلوكهون Clyde Kluckhohn إلى جمع مئات من التعريفات عينت الثقافة في صور مختلفة، وإن سعياً مماثلاً (للتعريف بالإيديولوجيا) يؤدي إلى النتيجة نفسها». فما التعريفات هذه؟

هناك تعريف «تحقيري» للإيديولوجيا، يجعلها مرادفة «للفكرة الخاطئة، وتبرير المصالح والرغبات»، حسب ريمون آرون؛ وهناك تعريف «محايد»، بل «مدحي»، ينظر إلى الإيديولوجيا مثل تنظيم، يكاد أن يكون دقيقاً، لموقف إزاء الواقع الاجتماعي أو السياسي، ومثل تفسير يكاد أن يكون نسقياً لما هو قائم ولما هو مرجو. وهو ما نتحقق منه في تباين آخر يميز فيه بعض الباحثين بين معنى كلي وآخر جزئي للإيديولوجيا، ونجده عند كارل مانهايم Karl Mannheim، على سبيل المثال، الذي يفرق بين الإيديولوجيا في طابعها الكلي والعام، أي البنيوي، وبينها في طابعها الجزئي والخصوصي، أي السجالي ففي تعريفها الأول (الكلي والعام) تنشغل الإيديولوجيا بتحويل عدة الفكر وفق منظور خاص، وهو دور «النخب» التي لا عوائق لها بفئة أو بجماعة ما؛ وفي تعريفها الثاني (الجزئي والخصوصي) تشتمل الإيديولوجيا على الطابع الإثني «المتمركز على ذاته»، ما يجعلها عرضة للتزوير والتزييف المطلوب أو للوقوع في الخطأ وخلافها.

والإيديولوجيا في ذلك كله لفظ، بل مفهوم Concept، متنازع عليه، يعني الشيء وعكسه: التزوير والحقيقة، الوعي الزائف والمثال، وغير ذلك من التناقضات المستعصية. فكيف إذا مالت الإيديولوجيا إلى تعميم وتأكيد «مثال» ما؟ يرى مانهايم أن الوعي الزائف ملازم للمثال والإيديولوجيا في آن، على أن المثال يتجه صوب المستقبل، وهو في ذلك عامل ثوري، فيما تتجه الإيديولوجيا إلى المحافظة الاجتماعية، وهي في ذلك عامل جمود. إلا أن تمييزات مانهايم لا تقيم الفارق، حسب جال، بين مثال فردي فصامي أشبه بـ «هروب إلى تهويمات مجدبة»، و مثال دال على سلوك مجموعات تحلم بالمستحيل كي تحصل على الممكن: المثال الأول يتجاهل التاريخ، فيما تستدعيه الثانية بقوة وزخم.

والتمييز هذا لا يبتعد كثيراً عما قال به غير دارس، وهو التمييز بين رؤيا العالم والإيديولوجيا، حيث إن الأولى «كلية»، والثانية «جزئية»: تمتاز الأولى بجانبها الجدلي، أي بتوافر تناقضات فيها لحركة الفكر، فيما تمتاز الثانية بجانبها «المتمركز على ذاته»، والعادم للكليانية والجدل. ولقد وجد بعض الدارسين في فكر ستالين نموذجاً للإيديولوجية هذه، إذ قام على صورة مزورة عن التاريخ، قصرته على نزاع بين قوتين متقابلتين ومتجانستين.

ويخلص جال من هذا العرض إلى اقتراح التعريف التالي (على أنه خلاصة استنتاجات للتعريفات التي عرضها ونقدها في آن):

الإيديولوجيا نظام من الأفكار متصل اجتماعياً بتجمع اقتصادي، سياسي، إثني أو غيره، ويعبر دون معاملة بالمثل، وبوعي متفاوت، عن مصالح هذا التجمع، في شكل غير تاريخي (أي لا يعبأ بمعطيات التاريخ ومجرياته ولا يدخلها في حسابه)، وفي شكل مقاوم للتغيير وفاصل للكليات. وتمثل الإيديولوجيا في ذلك الخلاصة النظرية المكثفة لشكل من أشكال الوعي الزائف.(٣)

أما شاتليه فيقدم أربعة تعيينات للإيديولوجيا، هي التالية:

- في معناها الأول، تعين الإيديولوجيا «نظاماً» - على درجات متفاوتة من الترابط - من التصورات، والصور و«القيم» التي تنتظم بها، جماعة ما أو فرد ما، في مجموعة مقبولة تفرق تجربتها». ويشير هذا المعنى إلى ما يقوله اللفظ الألماني weltanschauung، الذي يعني: «الرؤيا - التصور».

- وفي معناها الثاني، تتحقق من أن الإيديولوجيا «وظيفة»، و«توفر الأساس النفسي الذي يعوض عن الاختلال الحقيقي»، والإيديولوجي في ذلك هو بمثابة التخيلي: «ويحققه وعي لا يقوى على تحمل حاله الفعلية من المآسي والتناقضات، فيعكس في ما وراء محلوم به (ما وراء ديني، أو جمالي، أخلاقي وسياسي) صلحاً مثالياً».

ـ وفى معناها الثالث، تبدو الإيديولوجيا نقداً لما يشتمل عليه معناها الثانى، إذ إنها تنحو إلى فرض نظامها، وهى فى ذلك تقف إلى جانب الشرطة والجيش، وإن كانت خافية فى المجتمع، يشير إليها البعض على أنها «طابع» العصر أو المرحلة، أو صمام الأمان للتجربة الجماعية.

ـ أما معناها الرابع فيستقيه شاتليه من عمل لوى ألتوسير على فكر ماركس، وتمييزه بين نزعتين فى هذا الفكر: نزعة «إيديولوجية»، وهى المعرضة للخطأ، وأخرى «علمية»، وهى الصائبة.(٤)

نتبين، بين عرضى جال وشاتليه، اختلافاً فى معالجة المسألة، على حذرهما وإسهامهما اللافت فى تناولها: الأول منهما يميل إلى جعل الإيديولوجيا نوعاً من «الوعى الزائف»، ويجد الثانى فى مقترح ألتوسير حلاً مرضياً، يستعيض به عن معانى الإيديولوجيا الثلاثة الأولى التى لا تعدو كونها، فى أحسن الأحوال، من باب «التخيل» الجميل، ولكن غير العلمى طبعاً. لن نعرض لعدد آخر من هذه الطروحات ـ على أهميتها ـ ذلك أنها تتعين خصوصاً فى سجالات متصلة بالتجربة الستالينية، كما ألمحنا أعلاه، سواء فى نقد الناقدين للماركسية على أنها إيديولوجيا وحسب، أو فى نقد الماركسيين أنفسهم (مثل ألتوسير خصوصاً) لها، الذين فصلوا فكر ماركس، تبعاً لـ «قطيعة إبيستيمولوجية»، بين مرحلة «إيديولوجية» (أى مضللة بالتالى) وأخرى «علمية»، أى يمكن الاحتفاظ بها والتعويل عليها. ويفيدنا مثل هذا التوضيح فى الإشارة إلى أن غالب هذه الكتابات سعى إلى فهم الإيديولوجيات فى فعلها «القمعى» والتنظيمى، أو فيما قاله فرانسوا شاتليه عن دور الإيديولوجيا، وهو أنها «تؤمن (للنظام أو غيره استقراراً ما) وتطمئن (المعتقدين بها) كذلك».

لسنا فى مجال مناقشة تعريفات الإيديولوجيا عموماً، إلا أن عرضها مفيد إذ أبان لنا طبيعتها المتناقضة، بين استعماليها «المدحى» و«التحقيرى». ونحتفظ من هذا العرض بأفكار وتبينات عديدة أظهرت لنا، على سبيل المثال، التباين بين «الرؤيا ـ التصور» المنفتحة والعقيدة شديدة الترابط، وبين التصور العام على ما فيه من جدل وحيوية وإمكان تناقضات ونسق فكرى «متمركز على ذاته»، أى مصاب بتناولات جزئية وتجزيئية، إلى غير ذلك من الأمور. كما أبانت لنا الشروحات هذه التشابك الحاصل، بل «المتواشج»، بين «التخيلى» و«الوعى الزائف». ولكن ما لم تتوقف عنده هذه التعريفات، أو ما كان مضمراً فيها، فهو دراستها للإيديولوجيات فى اشتغالها كنظام ضابط، وقمعى غالباً للمجتمع (التجربة الستالينية خصوصاً)، دون الالتفات إلى الإيديولوجيات فى عملها خارج دورة السلطة (أو قبل استلامها الحكم)، أى العمل الدعاوى، الإعدادى، التحفيزى، الترميزى، أى تأسس النظام الفكرى وتحدده فى أفكار وسلوكات ومبادئ ورموز وصور وتمثيلات وقيم وخلافها، أو استثماره لـ «مثال» مفتوح على المستقبل ومحفز للطاقات.

٢ ـ تواشجات الأسطورة والإيديولوجيا

ما يعنينا قوله هو أن التجاذب هو محل التعيين فى حمولات الإيديولوجيا وتعييناتها، وما نقوى عليه هو استقصاء أسباب التجاذب، ليس إلا، ودرسها على أن كل حالة إيديولوجية تفيدنا عن صيغ وتحققات مختلفة للتجاذب هذا. واستدراكاتنا هذه تفيدنا فى مقاربة موضوع دراستنا، ولهذا أطلقنا على التجاذبات تسمية «التواشجات». فلو عدنا إلى الجذور الدلالية للفظ «وشج» (فى مادة «وشج» فى «لسان العرب») لوجدناها تلتقى حول سمات دلالية متقاربة تعنى «التداخل» و«التشابك» و«الالتفاف»، وتصيب فى ذلك النبات («الوشيج: شجر الرماح(...) وسميت بذلك لأنه تنبت عروقها تحت الأرض»، و«الوشيجة: ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل بهما البر المحصود»)؛ وتصيب الإنسان أيضاً («الواشجة الرحم المشتبكة المتصلة») كما تصيب الأشياء («وشج محمله إذا شبكه بقد أو شريط لئلا يسقط منه شىء» «وعليه أوشاج غزول، أى ألوان داخلة بعضها فى بعض»). دلالات هذا اللفظ جامعة إذا جاز القول، تصيب الإنسان والجماد، كما تصيب الإنسان فى أموره الداخلية واعتقاداته وهمومه: «وأمر موشج : مداخل بعضه فى بعض مشتبك»، «ولقد وشجت فى قلبه أمور

وهموم». وهو ما حملنا على طلب السؤال عن «التواشجات» بين الإيديولوجيا والحداثة، ونجمله في عدة أسئلة: هل استعانت الحداثة (أو التجديد) الأدبية، أو تجارب بعضهم فيها، بإيديولوجية بعينها؟ وهو ما يمكن طرحه في صيغة مقلوبة ومطلوبة: هل كانت «الحداثة» (أو التجديد) في أسباب دعاوى هذه الإيديولوجيا الحزبية، أي المنظمة؟ كيف لنا أن نرى صلات الشعراء بعقيدتهم إذا كانوا حزبيين، وصلات عقيدتهم بدعاويهم الشعرية؟

ولقد وجدنا في تجربة الحزب السوري القومي الاجتماعي تجربة صالحة لتطارح هذه المشكلة وغيرها، خاصة أن النقاد والمؤرخين الأدبيين لم يتوقفوا في كتاباتهم عند دوره في تجربة التجديد الأدبية. وطاولت هذا الحزب، مثل إسهامات بعض حزبييه، مواقف «نبذية»، اكتفت بالتنديد بعقيدته (القومية السورية بدل العربية)، دون أن تتناول المسألة الثقافية التي نهضت عليها هذه العقيدة، ولا التجديد الذي طلبته هذه المسألة في تناولاتها. كما غفلت هذه الكتابات عن صلة هذا الحزب بالشعر تحديداً، بدليل أن أعضاء كتبوا الشعر، لا غيره: ما يعني ذلك؟ أي الإيديولوجيا هذه ما يعزز مثل هذا السلوك لا غيره؟

الدارس اللبناني ربيعة أبو فاضل تناول فكر أنطون سعادة، مؤسس الحزب[٥]، ولكن على أنه «مهجري»، وقلة من النقاد تطرقت إلى إسهاماته في المسألة الأدبية، منهم الشاعر والدارس كمال خير بك الذي توقف عند دور سعادة هذا في أطروحته عن «حركة الحداثة» من خلال مجلة «شعر». ذلك أن الكشف عن مواقف سعادة من هذه المسائل لا يوضح جانباً من التاريخ الأدبي وحسب، وإنما يخفف مقادير من الالتباس أيضاً، ولا سيما في تأريخ التناول الأسطوري في الشعر العربي، والعلاقات بين الإيديولوجيا والتجديد.

إن تعرف هذه الجوانب المظلمة من التاريخ الأدبي والإيديولوجي ضروري ومفيد، خاصة أن عدداً من الشعراء العرب الكلاسيكيين مثل الحديثين ناضلوا في صفوف هذا الحزب ونهلوا من منابعه، مثل: سعيد عقل، صلاح لبكي، يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس، كمال خير بك، نذير العظمة وغيرهم ممن لعبوا - ولا يزالون - أدواراً مميزة في تجديد الشعر. فهل كانت هذه الإيديولوجيا باعثاً للتجديد؟ أي تجديد؟ أية قيم ومثل؟

أنطون سعادة، مؤسس الحزب، خلّف وراءه، بخلاف غيره من مؤسسي الأحزاب العربية، كتاباً في المسألة الثقافية، بل الإبداعية أيضاً، هو كتابه (الصراع الفكري في الأدب السوري)[٦]، مما يسهل علينا الإجابة عن هذه الأسئلة. ولا يبالغ خير بك في كتابه المذكور حين يجعل من كتاب سعادة «أقوى بيان مضاد ضد التقليد الشعري العربي»[٧]. فماذا عن هذا الكتاب؟

يحكي سعادة في مقدمة كتابه وقائع الحادثة التي دعته إلى القيام بهذه المحاولة الكتابية:

> في شهر مايو (أيار) من هذه السنة (١٩٤٢) وقعت في يدي نسخة من العدد الثاني، السنة الأولى، من مجلة «العصبة» التي كانت تصدر في سان باولو، البرازيل، وهو العدد المخصص لشهر فبراير (شباط) سنة ١٩٣٥ ... رأيت أن أنظر في هذه الصفحات وأقف على ما فيها فوجدت أن مراسلة أدبية بين ثلاثة أدباء سوريين هم أمين الريحاني ويوسف نعمان معلوف وشفيق معلوف. والمراسلة المذكورة عبارة عن ثلاثة كتب مشتملة على آراء ونظريات في الشعر والشاعر... قرأت الكتب الثلاثة المشار إليها وقرأت التعليق الأخير الذي ألحقه بها شفيق معلوف حين دفعها للنشر في المجلة المذكورة. فشعرت بالنقص الفكري الكبير الذي مثلته الكتب في هذا الموضوع والحاجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه ويجلو الغوامض الكثيرة التي أشوت فيها سهام الرماة وضاعت مجهودات الكتاب.[٨]

وجد سعادة في هذه الكتابات مادة وذريعة أيضاً لكتابه، منطلقاً من شعور مفاده «التألم» من «تفاهة الأدب» و«بلبلة الأدباء» و«فوضى الأدب» في سوريا «الطبيعية»، حسب لغة

سعادة؛ ولا تلبث هذه المحاولة الأولى أن تمهد له الطريق لكى يطرح موضوع الشعر والشاعر. ويوفر لنا الكتاب الفرصة لتعرف آراء عدد من الأدباء العرب فى مسائل التجديد الأدبى بصورة عامة، متوقفاً، خصوصاً فى معالجات نقدية، تنظيرية أو عينية ، أمام تجارب شعرية مهجرية، لمقارنتها أو مواجهتها بما يقوله سعادة نفسه.

قراءة هذه المادة تظهر وجود تباين يقيمه سعادة بين: «العود إلى الماضى» (أو التقليد) و«العصرية» (أو الابتكار)، أشبه بمحورين متناقضين ومتقابلين. ففى غير مرة يرد ذكر «التقليد» و«المقلد»، و«الابتكار» أو «المبتكر»، بوصفها مفردات بمثابة المصطلحات، أو ما يشابهها، خاصة فى الرسائل. ولا يقتصر هذا النقاش، فى واقع الحال، على وجوب (أو عدم وجوب) الابتكار - حيث إن أحداً لا يعترض على هذه الوجهة، على ما يبدو - بل يتوقف حصراً حول طريقة الشاعر المعلوف فى «الأحلام»، وهى الوقوف على الأطلال. فالريحانى مثل المعلوف العم يجمعان على نقد هذه الطريقة، وهو ما يسميه الريحانى بـ «العود»، ناصحاً الشعراء: «كفكفوا دموعكم سلمكم الله».[٩] وهى النصيحة عينها التى يدعو إليها المعلوف العم قريبه: «أن لا تعود جيادك كلها فى ما تكتب إلى البكاء والنواح على الطلول البالية والآثار الخربة، كما يفعل أكثر الكتبة الشرقيين، ولا سيما الشعراء منهم».[١٠]

لا يكتفى سعادة بهذه العينة المحدودة، بل يلحق بها عينات أخرى منتقاة من مقالات للأدباء محمد حسين هيكل وخليل مطران وطه حسين، تتوقف هى بدورها أمام قضية التجديد الأدبى وتعالجها. والتجديد، بل «العصرية»، هو أن يشعر الشاعر أو الكاتب «بشعور العصر الذى هو فيه»، حسب هيكل. وهو ما يدعو إليه المعلوف، قريب الشاعر، إذ يطالبه بطرق «المواضيع الحيوية والعمرانية»، طالما أن «فضاء الشرق ممتاز عن كل فضاء...، يوحى إلى المرء مالا يوحيه فضاء آخر فى الوجود»[١١]. وهذا ما يؤكده مطران بدوره، إذ يكتب فى عدد نوفمبر (تشرين الثانى) من مجلة «الهلال» فى العام ١٩٣٣، وينقله سعادة: «أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا فى مختلف أنواع رقيه».[١٢]

لا يتوقف سعادة مطولاً أمام هذه الآراء وغيرها، بل يكتفى بالقول أحيانا أن هذا الرأى «شديد الإبهام وكثير التخبط»، أو أنها «محاولة غامضة، متخبطة، مطلقة مستبدة»، أو أنه رأى «يزيد التعميمات تعميماً». لا يفندها كفاية رغم أنه قارئ متفحص وغير متسرع فى بعض الأحيان، ذلك أن هذه المادة ذريعة للكتابة، لمواجهة حالة «التضارب والتخبط»، كما يسميها. نقاشات تتضح لنا فيها آراء المجددين وموقف سعادة من «العود» لاستلهام الكتابات أو الأشعار السابقة: ينصح الريحانى الشعراء بقراءة أشعيا بدل إرميا، وشكسبير وجوته بدل ميساه وبيرن، أى بعدم «العود» إلى كتاب المراثى والنواح، وسعادة لا يجد نفعاً، بدوره، لهذا السعى الشعرى الرائج فى عصره:

> وماذا استفاد أدب العربية كله من عودة الشاعر المصرى شوقى إلى شكسبير غير النسخ والمسخ والتقليد الذى لم يضف إلى ثروة الأدب العالمى مقدار حبة خردل؟[١٣]

سعادة يقارع الحجة بالحجة، والموقف بالموقف، مستعجلاً الحكم عليهم. إلا أن هذه العجلة مفادها أن سعادة يمتلك «ثقافة واعية فاهمة تتبع خطط النفس السورية». وهو يلحظ «التضارب» لأنه يقدم نظرة «متسقة»، ويتحقق من «الفوضى» إذ يطلب «النظام»، ويرى فى كتابات غيره «المعميات» لأنه يدعو إلى عدد من الأفكار المتبلورة، ولا يطيل التوقف، لأن غرضه يقوم على عرض نظرته الخاصة بـ «النهضة». فنحن أمام داعية ومشتغل فى الأفكار، لا أمام ناقد. وفى ذلك تتضح قيمته وحدودها. ينتقد كتاباتهم ومواقفهم، محتفظاً بفكرة واحدة، لهيكل الذى يقول بوجود «مثل أعلى» للشعر. ولكن أين هو هذا المثل الأعلى؟ أهو فى «العود» إلى تقليد المتنبى أو لافونتين؟

يجد سعادة أن آراء هؤلاء المجددين تلتقى حول فكرة رئيسية مفادها الدعوة إلى «ترك البكاء التقليدى»، إلا أنها، فى نظره، «ليست بالفكرة الجديدة فى أدب اللغة العربية». فأبو نواس تهكم على الوقوف على الأطلال والبكاء والعويل، لأنه «ابن بيئة تختلف عن بيئة شاعر الصحراء، ولأنه متحدر

من شعب خبر من الحياة ألوانًا غير ألوان حياة الصحراء».[١٤] أي أن سعادة يربط طرفي العلاقة بين الحياة والأدب؛ فجمودها يعني جموده، وتجديدها تجديده. إلا أن هذا التأكيد – وهو رائج حتى في أيام سعادة، وهو القول بأن «الأدب ابن بيئته»، على ما قال الناقد الفرنسي تاين Taine – يفتح لنا مجالاً لطرح سؤال مربك على هذه العلاقة السببية: كيف حدث أن أبا نواس خرق التقليد بخلاف غيره من مجايليه؟ وكيف حدث له أن فتح المعابر بين الحياة والأدب؟ وهل يمكن بالتالي أن يحتفظ الشكل الأدبي، أو تقليد ما (أي حين يصبح الشكل تقليداً أسلوبياً) بديمومة فيما يتعدى حركة الحياة نفسها أو العصر؟

نسوق السؤال إذ يتضح لنا أن سعادة توصل إلى كشف مفارقة هذا الأدب «النهضوي»، بعد أن لاحظ أنه يعني، ضمن العملية نفسها، التقليد وإن وفق مرجعيات مختلفة ظاهراً: التقليد الشرقي، أي محاكاة المتنبي أو البحتري والشعر العربي في العصور العباسية، والمسخ الغربي، أي محاكاة لامارتين ولافونتين وغيرهما. ويذهب سعادة أبعد من ذلك إذ يعيب على هؤلاء المجددين دعوتهم نفسها، وهي القول بأن الشاعر «مرآة الجماعات» حسب الريحاني، وأن عليه «أن يشعر بشعور العصر الذي هو فيه»، حسب هيكل، وهو ما طلبه مطران بدوره من الشعر، أي أن يكون «مرآة صادقة لعصرنا». الدعاوى هذه لا تتطابق، حسب سعادة، مع ما دعا إليه هؤلاء الأدباء: كيف يمكن لهيكل أن يفهم «من خلال مطالعته في الأدب الفرنسي وليس من درسه وضع مصر»! وكيف يمكن لهم أن يعكسوا نفسيات جماعاتهم فيما هم غارقون في استلهام آداب أخرى! إنهم «يمسخون» نفسية شعوبهم و«يعمون» عما تعرفه من أحوال! وما يسمونه «التجديد» لا يعدو كونه حالة «التخبط»، حسب سعادة. وهي المفارقة التي قام عليها عصر النهضة، أي تلك العملية التاريخية المركبة من العودة إلى النفس، إلى العصر، من خلال الاحتكاك بالآخر أو النهل من إبداعاته وأفكاره. وهي نهضة «مزعومة»، حسب سعادة، ذلك أن النهضة «الحقة» تعني «النهضة القومية الاجتماعية» وحسب. لكن ما هذه النهضة الأخرى؟

هي «نتيجة حصول التجديد في الفكر وفي الشعور – في الحياة وفي النظرة إلى الحياة»، وهي أيضاً «نتيجة حصول ثورة روحية، مادية، اجتماعية، سياسية تغير حياة شعب بأسره وأوضاع حياته وتفتح آفاقاً جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه»[١٥]. هكذا يقطع سعادة مع طرق شعرية أو فكرية كانت تكتفي في أحسن الأحوال بموقف «تقني» أو «توظيفي» من التجديد.

لسنا في مجال التعرض لتجارب المجددين هذه؛ نكتفي بالقول – على عجل – إن هؤلاء الشعراء تعاملوا مع عصرهم، ولكن من خلال الشكل الأدبي القديم. طرحوا شعر المناسبات جانباً، فلم نجد لهم في المدح أو الرثاء سوى قصائد معدودة، قصروها على رجالات الأمة؛ إلا أن تفتحهم على أغراض جديدة للشعر ما تحقق إلا في بنية قديمة. فها هو المعلوف يصف الطائرة:

هي طائر الجماد كأن
الجن في صدرها تحت خيولا
حمحمت تضرب الرساح بنعليها
شلقت إلى السماء سبيلا
ثم مدت إلى النجوم جناحين
وجرت على السحاب ذيولا

أهي طائرة أم حيوان أسطوري أو صحراوي تجره خيل الجن؟ هي تشابيه نجدها في غير قصيدة لشوقي ومطران، وقد تعرضا بدورهما لهذا «الجسم الغربي الجديد». هذا ما فعله الرصافي أيضاً في قصائد عن التومبيل والتلفون والتلسكوب وغيرها. إلا أن هذه المحاولات كانت أشبه بالترجمة؛ وعرفناها أيضاً في الفكر، في ترجمة أفكار جديدة عن البرلمان والاشتراكية والترويج لها. محاولات وعمليات من الاقتباس: عرفناها أيضاً في المسرح وفي الشعر، حين تمت استعادة قصائد أجنبية، فرنسية خاصة، وجرى سكبها في القوالب «العباسية» خاصة. وقامت محاولات أخرى على المحاكاة، أو على النسج على منوال السابقين، سواء أكان ذلك البحتري أم لافونتين أم شكسبير، وفي نتاج الشاعر الواحد أحياناً.

يقطع سعادة مع هذه التجارب «النهضوية» ـ لنقل «التناصية التشوفية ذات المنحى التقني» ـ، داعياً إلى «الثورة» أو إلى قيام «النظرة الجديدة». ويتوصل سعادة إلى ضبط «النقص الأساسي» في هذه التجارب، وهو خلوها أو عدم صدورها عن «فكر جديد»، وهو ما يصوغه في صورة ناجزة: «فحيث لا فكر ولا شعر جديدين في الحياة لا يمكن أن تقوم نهضة أدبية أو فنية».(١٦) الفكر ـ الجديد طبعاً ـ هو مبعث التجدد، ويقوم عند سعادة في عقيدة حزبه وتعاليمه «التي تفتح عهداً وتاريخاً جديدين وتجلو نظرة إلى الحياة والكون والفن جديدة». خلاف سعادة مع مجايليه، حسب صياغته له، يقوم في التباين بين الترجمة ـ الاقتباس ـ المحاكاة، من جهة، و نشأة فكر جديد، محلي، عصري ومتفتح على «الأدب الإنترسيوني» (أي العالمي)، من جهة ثانية. وهو الحد إذن بين التوليف والقطع، بين التلفيق والتجديد.

يشد سعادة الصلة بين الشعر والفكر معطياً الأولوية له قبل أي عامل آخر أسلوبي؛ وهو قريب على ما نرى من الجرجاني الذي جعل «معاني النفس» أساساً في تأليف الكلام. قلما أخذ الفكر، بمعناه الواسع والإيجابي، مثل هذا الموقع في النظر إلى شعرنا، حيث كان النقد يكتفي بملاحقة الأغراض أو المعاني دون أن يتبين أن الشاعر «ينظر» إلى موضوعه ومن زاوية ما. إلا أن تشديده هذا لا يخفي معالم الطبيعتين المختلفتين لكل من الشعر والفكر، فنجده يؤكد في صورة لا تقبل التردد أن «الشعر ليس الفكر بعينه». إن ما يعيبه سعادة على المجددين هو أنهم صناع مدبرون ليس إلا، يكتفون بالقراءة أو بالاطلاع على الشعر العربي أو الأجنبي ولكن دون «الحافز الروحي المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة في الحياة وقضاياها». ولقد وجد سعادة في الحافز الروحي صيغة للفكر والشعور في آن، وهو ما يتطلبه الشعر أو ما يصدر عنه. ويؤكد سعادة، للتشديد على ما وصل إليه، أن الحافز الروحي هذا هو «شئ حقيقي، لا وهمي»؛ ودونه، «لا يكون الأدب سوى ألوان تقليدية أو استعارية باهتة لا نضارة لها ولا رونق ولا شخصية».(١٧)

أحاط سعادة، كما يتضح لنا، بغير معضلة متصلة بالشعر، وخصها بمعالجات يتضح منها تقدمه على مجايليه من المجددين. فما يطلبه من الشعر هو أن يكون جديداً في النظرة، عاكساً دون دجل أو رياء نفسية الجماعة، متصلاً بالواقع الفعلي لعصره، لا بما يقرأه من كتابات لعصور أخرى عربية أو أجنبية:

> انظر إلى شعرائنا كيف يحدون العيس في منظوماتهم، وماهم في ذلك إلا مقلدين، لأن حدى العيس لامن شؤون شعبهم، ولا من مظاهر تمدنهم، وإلى كتابنا كيف يتكلمون عن الغبراء والبطحاء وبلادهم جبلية وسهلية خضراء، إنه قد أعمى بصائرهم عن الحقيقة.(١٨)

يقيم سعادة التمييز بين الشعر بوصفه شعوراً و «الشعر المثالي الأسمى»، وهو ما يقدمه في أجلى صورة في قصته «فاجعة حب»، بين طلب «الطرب والشجو» («وهما من ملازمات الحياة الفقيرة في الثقافة النفسية وفي الفن») وطلب «الموسيقى الراقية» (وهي «تحمل النفس عل تأملات فكرية وثورات روحية»). هذا ما تتجلى فيه غائية الشعر لدى سعادة إذ يطلب له «نظرة أعلى» و«مطالب أسمى» و«إحساس أدق بأغراض الوجود وجوهره المستقر في النفس ضمن الوجود وليس بعد الوجود ولا قبله»(١٩). أي أن سعادة يعلو بالشعر عن أداء أي دور تطريبي أو جمالي وحسب، طالباً له أهدافاً تقع بين الأخلاقي (التسامي) والإيديولوجي (ملاحظة أغراض الوجود «ضمن» الوجود نفسه). ألا يكون سعادة بذلك يطلب من الشاعر أداء يسمو بالشعر فيحده أو يقصره على أنواع دون أخرى وعلى مناح دون غيرها؟ أليست هذه هي قوة الإيديولوجيات ونقطة ضعفها، أي سبب تجاذبها. تفتح مجالاً وتضع سياجاً له!؟ سعادة لا يطلب الفكر وحسب، بل السمو في المثل أيضاً، أي تضمنه «نظرة فلسفية» قادرة على التأسيس أو البناء لحياة «أسعد حالاً وأبقى آمالاً»، أي الوصول إلى «فهم جديد للحياة يرفع الأنفس إلى مستوى أعلى»؟

هناك التجديد الشكلي، القائم على «الصور الجزئية» أو على تحسينات أسلوبية، وهناك التجديد الحقيقي، ولا يقوم به إلا أدباء مبتكرون حقاً مثل أبي نواس (أو واجنر). ولكن

كيف يكون الأديب «مرآة عصره» ومجدداً فيه؟ أي كيف يعكسه وينقطع عنه في آن؟ سعادة يميز، ولكن في صورة غير بينة تماماً، بين من يكتفي من الأدباء بأن يكون متصلاً بعصره ومن ينفصل عنه، مقارناً «المبدع» بـ «الفيلسوف» على أن «لهما القدرة على الانفلات من الزمان والمكان وتخطيط حياة جديدة ورسم مثل عليا بديعة لأمة بأسرها».(٢٠)

ما عرفنا في تلك السنوات صوتاً بهذا الوضوح الناجز في مسألة التجديد، ناقلاً المسألة من الشأن الفني أو التعبيري إلى الشأن الإيديولوجي بمعناه الإيجابي. وما نتحقق من وجوده في آراء سعادة هذه هو توصله إلى صياغة «رؤيا ـ تصور» للشعر، هي المعين المجدد له، وفق تصور لعلاقة الشعر بالفكر ـ وهو، هنا، فكر منظم، أي طامح لتنظيم ما لمواد متفرقة من التجربة الإنسانية ـ، لا تقصره على تناولات «استعمالية» (كما يمكن لنا أن نحدد الوجه «التقني» في التجديد «النهضوي»)، وإنما على تناولات توليدية وتجديدية له. والمقصود بالتجديد ليس «إحداث أنواع من المجاز جديدة فقط»، بل قلب النظرة تماماً، وإطلاق «نفس جديد للكتابة والتجديد» لن يسلم في تحققاته الشعرية من تضييقات وتقييدات، ومن تناولات جزئية وتجزيئية، ومن ضبط محافظ وجمودي له. فماذا عن تواشجات الإيديولوجيا والشعر في هذه الحالة؟

في هذا السياق لن نحاكم سعادة على محاولاته الأدبية، فقد حاول كتابة الأدب دون أن يفلح (كما يتبين ذلك في «فاجعة حب»)، إذ أتت كتابته وعظية وتبشيرية خالصة. إلا أننا نستطيع بالمقابل أن نجري مقارنة بين ما انتقده من معايب في تجارب مجايليه وما دعا إليه من طروحات. اتضح لنا أعلاه أنه ضد «العود» ومحاكاة شعر السابقين، وإذا به لا ينفر من استلهام الأساطير القديمة. فكيف هذا؟ كأننا بسعادة يقول لنا: هناك عود وعود. هناك عود إلى محاكاة البحتري ولافونتين، وهي طريقة مستقبحة عنده؛ وهناك عود إلى الأساطير القديمة، وهي طريقة محمودة. ذلك أن «على الأدباء الواعين أن يحجوا ويسيحوا (إلى الأساطير القديمة) فيعودوا من سياحاتهم، حاملين إلينا أدباً يجعلنا نكتشف حقيقتنا النفسية ضمن قضايا الحياة الكبرى التي تناولها تفكيرنا من قبل في أساطيرنا».(٢١) فهل لبى الشعراء النداء؟ وكيف وجدت الإيديولوجيا إلى الشعر سبيلاً؟

يجيب عن هذا السؤال غير ناقد ومؤرخ، ويذهب بعضهم، مثل الشاعر سامي مهدي، إلى جعل الحزب المذكور خلف إطلاق مجلة «شعر» نفسها.(٢٢) إلا أن هذه المقاربات ظلت جزئية، لا تتعدى الإرشادات المقتضبة، عدا كون بعضها ينطلق من محاولة نبذية مسبقة لهذا الحزب وأفكاره. والحاصل أنه قلما توقف ناقد في صورة معمقة أمام أثر هذا الحزب في حركة التجديد، خاصة في لبنان وسوريا، حيث إن تغييب هذا الأثر ـ لجهل أو عن سابق تصميم وتصور ـ أفسح المجال بتقديرنا لأغاليط وأحكام خاطئة.

فنحن نقرأ، على سبيل المثال، في كتاب الناقد أسعد رزوق عن (الأسطورة في الشعر المعاصر)، أن لجوء عدد من شعراء مجلة «شعر» إلى الأساطير القديمة نجم أو أعقب اطلاعهم على كتاب (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر، بعد أن قام جبرا إبراهيم جبرا بترجمة قسم «أدونيس» من هذا الكتاب في العام ١٩٥٧، ونشره في بيروت في «دار الصراع الفكري»: «وقد نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه»(٢٣). إن نقاداً غيره، مثل جبرا نفسه في كتابه (الحرية والطوفان)، وخالدة سعيد في (البحث عن الجذور)، وجدوا في هذه المؤثرات الأجنبية (ومنها أيضاً تعرف الشعراء المنبهر على شعر إليوت، وخصوصاً في «الأرض الخراب») سبباً لنشأة هذه القصيدة الأسطورية، متجاهلين في ذلك الدعوة الصريحة التي وجهها سعادة للأدباء في كتابه المذكور.

يورد سعادة في كتابه مثل الشاعر اللبناني سعيد عقل، المنخرط في الحزب آنذاك، ويتعرض بالنقد لديوانيه (بنت يفتاح) و(قدموس). فإذا كان سعادة وجد في عقل «شاعرية ممتازة»، إلا أنها «خارجة عن المواضيع السورية وعن خطط النفس السورية».(٢٤) فـ «بنت يفتاح»، في حسابه، تنتسب إلى الأدب اليهودي، لا إلى الأدب السوري. وفي غير موضع

من كتابه يدعو سعادة الشعراء إلى تناول «الموضوعات السورية»، مثل بناء قرطاجة أو غيرها «من أدوار تاريخ سورية القديم». لم يستهو سعادة إذن موضوع «بنت يفتاح»، حتى إنه نصح الشاعر عقل، بعد أن التقى به في العام ١٩٣٦، ولفت نظره «إلى مطاليب النهضة السورية في الأدب»، وهي استخراج الكنوز من «روائع المكونات النفسية التاريخية» في سوريا. هذا ما حاوله سعيد عقل في (قدموس)، إلا أن سعادة لم يجد فيها عند قراءته لها «ما كنت أتوقه. فقد حاول المؤلف ـ أي سعيد عقل ـ أن يصبغ الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية بصبغة محلية ضيقة فأساء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي».(٢٥)

هل يعني هذا أن سعادة خص «أدب الحياة» بنوع معين من الشعر، بل من الموضوعات؟ يجيب سعادة عن هذا السؤال بالنفي: «فالقيمة الأدبية أو الفنية ليست في هوية أو جنسية الموضوع». الشاعر حر في خياراته، إلا أن سعادة لا يحبذ تناول «المواضيع الغربية»، وهي موضوعات لا تمتلك أية « أصول حقيقية في نفوسنا وفي تاريخنا»، عدا أن التطرق لهذه الموضوعات لا ينشئ «أدباً شخصياً تجتمع له خصائصه».

ينتقل سعادة، إذن، من معنى التجديد الكلي إلى معنى محصور، جزئي بالضرورة. فـ «النظرة» الجديدة باتت نظرة مخصوصة بموضوعات دون أخرى، وبلاد دون غيرها: فما قام به سعيد عقل، أي الجمع أو وصل التاريخ بين قدموس ونشأة الكيان اللبناني في نهاية الثلاثينيات، هو ما دعا إليه سعادة نفسه، ولكن على أساس أن الوصل التاريخي هذا يندرج في متحد «سوريا الطبيعية»، لا في فينيقيا،كما فعل عقل. وهو تنافس على تملك الحيز الأسطوري لا تبرره سوى الاختلافات والاجتهادات في الدعوة إلى قيام كيانات في الراهن العربي، أو في تسويغها.ومنها الخلاف في الثلاثينيات في لبنان على صيغ الاستقلال من الانتداب الفرنسي.

وما قاله سعادة عن «بنت يفتاح» يقوله أيضاً عن «عبقر» لشفيق معلوف، فهي ذات «موضوع غريب». يتناول سعادة هذه المطولة الشعرية بشئ من التشريح لأنها متوافرة بين يديه، فيما لم يتوفر له شعر سعيد عقل، عدا أنها تقترب في بعض الأحيان مما يريده سعادة من الشعر. ففي غير موضع فيها يلحظ سعادة أبياتاً فيها «لمحات أو لمعات نفسية تكاد تصل إلى الثورة الروحية»، أي الثورة المطلوبة، أو «تأملات اجتماعية بعضها ذو صبغة مناقبية متفقة مع خطط التفكير السوري». إلا أن هذه القصيدة تفتقر، حسب سعادة، بل تخلو من «النظرة الفلسفية». سعادة لا يطلب «منفعة عليا» من الشعر وحسب، بل «متسامية» أيضاً . وما ينتقده في «عبقر» هو لجوء الشاعر وتعميمه للمفهوم «الجاهلي أو البربري أو الفطري» للحب، وهو الغاية الأخيرة لهذه القصيدة. يخرج سعادة من قراءتها بصورة مفادها أن الحب الذي يطلبه الشاعر قائم في «صورة الضم والتقبيل وارتجاف الأضلع وطلب الأجساد للأجساد»، أي في «النزعة البيولوجية»، لا في «غاية نفسية مثالية تتخذ من الغرض البيولوجي سلماً لبلوغ ذروة مثالها الأعلى»: مجدد فكرى في نظرته إلى الشعر، إلا أنه محافظ في طلب التسامي! لهذا يتجنب الخوض في الخرافات، ناصحاً الشعراء «العناية بالأساطير الأصلية ذات المغزى الفلسفي»، ويورد لهذا الغرض عدداً من الأمثلة: قصة أدونيس، أو الأساطير اليونانية وقصص اليهود المثبتة في التوراة وهي «مأخوذة عن أصول سورية» بالاستناد إلى تنقيبات رأس شمرا أو نينوى وأشور ونمرود وبابل وسواها.(٢٦)

يطيل سعادة التوقف عند بعض المكتشفات، شارحاً بعض هذه الأساطير (بعل، أناة، دانيال، أدونيس، جلجامش..)، مؤكداً أو مستعيداً لها بوصفها من «الأدب السوري»، لا من «الأساطير الإغريقية» أو غيرها. يطيل الوقفة ليتساءل بشئ من التحريض:

متى أخذ الأدباء السوريون، الموهوبون يطلعون على هذه الكنوز الروحية الثمينة، ازدادوا بحقيقة نظرتهم وعظمة أسبابها وبقوة الموحيات الفلسفية والفنية الأصلية في طبيعة أمتهم، التي يؤهلهم فهمهم لإنشاء أدب فخم، جميل، خالد.(٢٧)

فهل لبى الشعراء نداء سعادة الصريح؟

٣ ـ أدونيس: «قيِّمٌ باسم أمتي»

ما يعنينا في دراستنا يطاول الإيديولوجيا في شقها «المعارض»، إذا جاز القول، أي في طلبها السلطة في عالي التقديرات، والتأثير والنفوذ على فئات متزايدة في المجتمع في أدنى التقديرات. ولكن كيف لنا أن نتحقق من «الشبكات» التي تقوم في النص الشعري بين حمولات اللغة «والوجبات» الإيديولوجية؟ يمكننا أن نشير إلى الإيديولوجيا، هنا، على أنها شأن جزئي بالضرورة يشد النص إلى أمور بعينها ودون غيرها، ويقوم على اختصار العالم أو تضييق الرؤيا، أو على تعيين العالم بها، وبالتالي على تمجيد هذه العناصر تمجيداً يطمئن الجماعة أو يكسبها منضوين جدداً تحت يافطاتها. ولكن كيف ندرس ذلك؟ وكيف تتحول الرؤيا ـ التصور، التي تقوم على «مبادرة» في استثمار الدلالات والمعاني، إلى تصور ضيق وتجزيئي، أي جامد بالضرورة ومعطل لغيره أيضاً؟ وكيف نباشر دراسة المبثوث الإيديولوجي في صياغات الشعر؟

يتوصل فرانسوا شاتليه إلى تعيين المواد التي تشتمل عليها الإيديولوجيا، وهي التالية:

الصور، والأفكار، والمبادئ الأخلاقية، والتمثيلات الكلية، والسلوكات الجماعية، والطقوس الدينية، وبنى القرابة، وتقنيات البقاء على قيد الحياة (والتنمية)، والتعبيرات التي نسميها، اليوم، «الفنية»، والنصوص الأسطورية والفلسفية، ومنظمات السلطات، والمؤسسات ومقولات وقوى تجعلها هذه الأخيرة قيد التداول، ونظام يهدف ضمن جماعة، أو في شعب، أو أمة، أو دولة، إلى حل العلاقات التي يقيمها الأفراد مع أقرانهم، والأجانب، والطبيعة، والمتخيل، والرمزيات، والآلهة، والآمال، والحياة والموت.(٢٨)

لا يمكننا طبعاً دراسة هذه المواد كلها، بل جزء منها، مما يؤلف المدونة الاعتقادية لهذه «الذات» (الإيديولوجيا). لكننا نستدرك قبل مباشرة التحليل ونقول: يصعب على أي ناقد أو مؤرخ جاد أن لا يقيم أسباب الاتصال بين ما دعا إليه سعادة في كتابه (كما في مبادئ الحزب، إذ جعل بعض الرموز الأسطورية قدوة للأعضاء) وما قام به عدد من الشعراء، وهم إلى ذلك أعضاء في الحزب المذكور. فقبل ترجمة جبرا المذكورة (١٩٥٧) نقرأ في شعر أدونيس عن «عشتار الحزينة» وأن «نوح في سفينتي غريق»، وأن «فجر أساطيرنا مغلق/ يخيط أجفانه الغبار»، عدا كونه يجعل من قدموس أحد الرموز المؤسسة لقصيدته «قالت الأرض»:

مـن هنـا ، مـن بـلادنا ، نـحـن أقـلعـنـا
شــراعًا ، ومــوجــة ، ولـيــالي
ومـشـيـنا حـرفًا عـلى صـفـحـة القلب
وحـرفًا على شـفـاه السـؤال (٢٩)

في غير موضع من هذه القصيدة يتحدث أدونيس عن «الزورق المدل المغامر»، أو عن الوطن «كأن عليه/ من جفون التاريخ آلاف ساهر»، أوعن «ماض يلف بالمجد حاضر»، أو «سهرت بعدنا النجوم وصارت/لأساطير مجدنا سماراً». ويقول أدونيس في قصيدة أخرى «أمسي غد»، وهي جملة تختصر ما ذهب إليه سعادة، أي استلهام الماضي الأسطوري برسم الجديد. وهو ما يجده أدونيس ماثلاً بصورة خاصة في شخص «الزعيم»، سعادة نفسه، إذ يقول في «قالت الأرض»:

يطلـق العـقـل في سـراه إلى الـغـرب
ويـروى في دربـه الإغــريـقـا
عــاد قـدمـوس ، فـالـعـتـيق غـدا
أنا جـديدًا ، والآن صـار عـتـيـقـا
قـيل: كـون يـبني . فـقـيـل : بلادٌ
جـمـعت كلهـا ، فكانت سـعـاده(٣٠)

٣ ـ أ : دليلة بطلة قومية

لعلنا نجد في مطولة أدونيس الشعرية، «دليلة»(٣١)، مثالاً لما انتهى إلى التمثل به، أي استلهام الأساطير، وفقاً لمقترحات سعادة. ففي مطولة «قالت الأرض» سعى إلى «أسطرة» حياة أنطون سعادة، وإلى جعلها ملحمة نابضة بالمثل

الاقتدائية، فيما سعى فى «دليلة» إلى إعادة صياغة أسطورة، كى يعيد «نفخ الروح السورية» فيها. وهو ما يرد جلياً على صفحة غلاف ديوان «دليلة» ـ وهو مطولة صغيرة من ٢٩ صفحة فقط ـ الذى يحمل العنوان التالى تحت عنوان القصيدة: «ملحمة قومية».

يذكر الشاعر فى الصفحة الأخيرة من الكتاب عناوين كتبه التالية: «معزوفة الدماء ـ ملحمة شعرية ـ تصدر قريباً»، «هانيبال ـ ملحمة شعرية»، «ديدون ـ مسرحية شعرية»، «قلقامش ـ مسرحية شعرية». وتفيد هذه المعلومات، وعناوين المجموعات، أن الشاعر تناول فى غير مرة سابقة مثل هذه الموضوعات الأسطورية فى صيغ ملحمية أو مسرحية، ما يمثل خياراً شعرياً وإيديولوجياً واضحاً، إلا أننا لم نعثر على هذه الدواوين فى أعمال الشاعر، المطبوعة ثانية ولا المعروفة عنه، ويمكننا أن نثير العديد من الأسئلة حولها: أهى من نتاج الشاعر غير المطبوع مرة ثانية، وغير المعروف أيضاً، مثل قصيدة «قافلة المجد» وغيرها؟ (٣٢)

يقوم أدونيس فى مطلع المطولة بعرض مختصر لحكاية دليلة، يرى فيه أنها «بطلة قومية سورية» إزاء شمشون اليهودى، بل يجعل الحكاية صراعاً بين الإلهين، السورى «بعل»، والإله اليهودى، «يهوه». السوريون، حسب أدونيس فى العرض التمهيدى، شعب مسالم، ويعاملون «الغرباء عن قوميتهم، اللاجئين إلى فلسطين كاليهود، معاملة حسنة». إلا أن اليهود لم يرضوا بنفوذ السوريين، ولا بعظمتهم، «فأخذوا يكيدون لهم المكائد»، إلى أن نجح إله اليهود، فى إرسال شمشون إليهم، فراح ينكل بالسوريين ويقتلهم، فلجأ هؤلاء عندها إلى الاستنجاد بإلههم، فدعاهم إلى طلب العون من مواطنتهم، دليلة، التى توصلت إلى الكشف عن سر قوة شمشون، وهى فى شعره، وإلى قصه بالتالى، وسجنه إلى أن يموت.

يصوغ الحكاية، إذن، فى كيفية يرى فيها اليهود «لاجئين إلى فلسطين»، كما يخلص من عرضها دون ذكر الحادثة الأساسية التى تنتهى إليها الحكاية، كما وردت فى «الكتاب المقدس»، أى انتقام شمشوم المدمر، مكتفياً بالقول:

وحينئذ أنامته (أى دليلة لشمشون)، وأخذت سكينها، واجتزت جدائل شعره، ونادت قومها السوريين فأخذوه وكبلوه، وفقأوا عينيه، وتركوه يطحن فى السجن حتى مات.(٣٣)

يقوم أدونيس بإعادة كتابة الحكاية، جاعلاً منها أسطورة صراع بين قوميتين، وديانتين. وما فعله، على ما نرى، لا يعدو كونه تأويلاً يناسب الصراع الدائر فى أرض فلسطين بعد «النكبة»(١٩٤٨)، إذ تعود كتابة المطولة إلى العام ١٩٥٠. ويتدبر أدونيس قراءة خاصة لهذه الحكاية تحيد بها عن مضمونها الأصلى، بل عن مجرياتها؛ إذ تختفى فقرات أساسية من الحكاية حسبما وردت فى «الكتاب المقدس». ويفيد العرض فى مقدمة المطولة أن السوريين توصلوا إلى إلحاق الأذى النهائى بشمشوم، وحتى موته، بخلاف المذكور فى النص القديم والوحيد عن هذه الحكاية. ففى الفصل الثالث عشر من «سفر القضاة»، من «العهد العتيق»، نتعرف قصة شمشوم ودليلة، وهى مخالفة فى عدد من فقراتها لما أورده أدونيس، وجعله عنصراً توجيهياً لمعانى القصيدة. نتبين فى الكتاب الدينى شيئاً من الخلاف بين الفلسطينيين وبنى إسرائيل، يأتى تفسيره ضمن عقوبات الله المتتالية لشعب إسرائيل: «وعاد بنو إسرائيل فعملوا الشر فى عينى الرب فدفعهم الرب إلى أيدى الفلسطينيين أربعين سنة»(٣٤)؛ ولا يلبث أن يتحول الفلسطينيون إلى «متسلطين على إسرائيل».(٣٥) والخلافات بينهم لن تنعدم، بل ستحتدم مع ميلاد طفل يهودى، هو شمشوم، من ابنه فلسطينية، هى دليلة، ويسارع قومها إلى إقناعها بضرورة الكشف عن مصدر قوة زوجها، وهى فى شعره. وتنتهى الحكاية، بعد قص شعر شمشوم ووقوعه فى الأسر، لا كما أوردها أدونيس (أى موت شمشوم فى السجن)، كما يلى:

ثم قبض شمشوم على العمودين اللذين فى الوسط القائم عليهما البيت واتكأ عليهما آخذاً أحدهما بيمينه والآخر بشماله* وقال شمشوم لتمت نفسى مع الفلسطينيين وانحنى بشدة فسقط البيت على الأقطاب وعلى جميع الشعب

الذين فى البيت. كان الموتى الذين قتلهم فى موته أكثر من الذين قتلهم فى حياته.(٣٦)

أى أن أدونيس «تلاعب» بالحكاية. ولاسيما نهايتها، التى تبدو فى «السفر» الدينى معاكسة فى معناها لما انتهى إليه الشاعر: فالفلسطينيون لم يربحوا الحرب هذه، بل توصل شمشوم إلى قتل أعداد تزيد عما قتل منهم قبل أسره. أما إشارة أدونيس إلى أن اليهود «غرباء» فى فلسطين، فلا تعود إلى ما ورد فى السفر الدينى، ذلك أنه مكتوب بما يشير إلى أن العلاقة القائمة بين الله والتاريخ ناشئة تبعاً لعلاقات اليهود به، بين اتباع وصاياه وارتكاب المعاصى. أما ما جعل أدونيس يتحدث عن اليهود كـ «غرباء» فيعود من دون شك إلى ما بلغه من أخبار عن وقائع «النكبة» فى فلسطين فى العام ١٩٤٨، وما سبقها خصوصاً من هجرة يهودية منظمة إليها.

وما يعنينا من مطولته لا يقوم على التحقق من «الالتواءات» التاريخية، أو التعامل الكيفى مع مواد التاريخ، ذلك أن القصيدة ليست مدونة تاريخية، وإنما هى مدونة تبلغنا عن اعتقادات، أى عن تأويلات، مبثوثة فى القصيدة، وتتصل هذه الاعتقادات بما أقامه أدونيس مع «الظروف الحوارية» المحيطة بلحظة إنتاج المطولة. وهى ظروف تعينها المبثوثات الإخبارية السارية، مثلما تعينها أيضاً دعاوى الجماعة الحزبية التى كان أدونيس عضواً فيها فى تلك المرحلة. والغريب فى أمر هذه الدعاوى هو عملية الإبدال الإيديولوجى التى تصيبها، إذ إن شمشوم يتحول فى المطولة إلى «فتاك» قاهر، بخلاف ما هو عليه فى السفر الدينى، ويتحول الفلسطينيون، قوم دليلة، من «متسلطين»، كما وردت صفتهم فى السفر الدينى، إلى شعب مقهور!

٣.ب: أسطرة سورية

دراسة ديوان آخر من أعمال أدونيس، «إذا قلت يا سوريا»، تعوض عن «إعدام» الشاعر القسم الأغلب من شعره الحزبى،(٣٧) وتساعدنا فى الوقوف على «شبكة» أحذق بين أسباب الشعر وصريح الإيديولوجيا ومبثوثها. والديوان يمثل فى تقديرنا صيغة متطورة وأنضج عما كانه التشبيك الإيديولوجى، المبسط والشديد الاستهداف، فى «دليلة» و«قالت الأرض». وما يعنينا من هذا الديوان أيضاً هو الوقوف على الشبكات الدلالية التى تضبط وتربط أسباب القول الشعرى، أى الوقوف على «التواشجات» بين الإيديولوجيا وتجديد القول الشعرى. ولأننا لسنا فى وارد القيام بتحليل نصى متسق يطاول الديوان كله - فهذا يتعدى مرادنا - اخترنا الاكتفاء بتعيين بعض المواد فيه (وفى غيره أحياناً). وهى مواد تتحقق فيها من موضوعات جديدة يتطرق إليها الشعر، ويستقيها من الدعاوى الحزبية والإيديولوجية تحديداً. وهى مواد تتصل أو تعين العلاقات التى تنشئها هذه «الذات» (الإيديولوجية) مع أقرانها، حزبيين أم لا، ومع محيطها الطبيعى والتاريخى، ومع متخيلها الشخصى والجماعى. وتتحقق هذه المواد فى صور ومجازات، وفى تقديمات شعرية، وفى صيغ نحوية تقوم على التحقق العيانى، أو على التغنى، أو على الإنشاد، أو على المناجاة والمخاطبة، إلى غير ذلك من العمليات.

إن تتبع أسماء العلم فى هذا الديوان، من آدمية وجغرافية، يكاد يرسم خريطة لـ «سوريا الطبيعية» كما عينها سعادة، مرموزاً إليها بأبطالها، مثل قدموس وهانيبال وغيرهما، وبمدن عريقة فيها مثل صور وصيدا وأرواد والشام وتدمر ودمشق وبابل وبغداد وغيرها، فلا نقع أبداً على أية مدينة أو موقع يشير إلى غير هذه الأمكنة القديمة. كيف لا، وسعادة يقول: «الأمة تجد أساسها، قبل كل شئ آخر فى وحدة أرضية معينة تتفاعل معها جماعة من الناس وتشتبك وتتحد ضمنها».(٣٨) ذلك أنه يجعل من «الوحدة الأرضية» قوام الأمة، وهذه الوحدة هى التى جعلت، فى «المبدأ الخامس» فى إحدى «المحاضرات العشر»، «سورية وحدة سياسية، حتى فى الأزمنة الغابرة».(٣٩)

إلا أن الديوان لا يرسم تقاطيع جغرافية بقدر ما يحكى «غربة» هذه الأرض عن ماضيها، عما كانت عليه فى زمن سحيق، على أن فيه ما يؤلف برنامجها فى النهضة، وهو ما يلخصه أدونيس فى هذا القول: «أمسى غد».(٤٠) لكن الأمس لا يصبح برسم الغد إلا بعد الوقوف على حاضر، وهو مصدر عدم الرضا. يقول أدونيس:

ما لدمشق انفرطت، وارتمت صفراء، حمراء

صارت أباطيل وغوغاء.

غب يا زمان الغير عن وجهها

عن أفقها الرحب،

غب، يا زمانا، عبره، تمحى

أصالة الشعب،

وتصبح الحياة سوداء،

وتصبح العقول أشياء.(٤١)

مثل هذه التحققات عن الحاضر قليلة في شعر أدونيس في تلك المرحلة الحزبية، إذ إنه قلما يصف، أو يشير في صورة عيانية إلى أحوال بعينها عرفها أو خبرها أو سمع بها. وإذا ما وصف، كما هو عليه الحال في هذا الشاهد، فإن وصفه يبقى مبهم التعيينات: أتشير الصفة «صفراء» إلى ضمور الصحة، و«حمراء» إلى الفوضى، التي يتبعها بتعيين آخر، هو «الغوغاء»؟ وإذا ما عمد إلى الوصف فإنه يتناول ابتعاد بلاده عما يأمل لها، وهو ما يرد في صور «النفي» و«الغربة» و«الدوران» التي تلحق بالأرض:

بلادي منفية، يستباح غناها، ويخنق أبطالها

شذاها وسلسالها العريق، وتأصل أوحالها

بلادي، بلادي ضجيج،

وقهقهة، ونشيج.

مشنجة الوجه... يجفل منها

ربيع الحياة وميعادها

يكاد يثور عليها ثراها

وتأبى الولادة أحفادها.(٤٢)

التأزم شديد، تكاد أن تتوقف معه الحياة، وتكاد تبطل ما يحدث لها من أفعال، ولا تعود بالتالي ذات معنى أو جدوى. فالبلاد منفية، وحالها تتدهور وتستباح. و«النفي» يتصل بالأرض، إلا أنه يعني نفي الجماعة التي يتحدث باسمها المتكلم الشعري، طالما أنها (أي هذه الجماعة) تتحقق من ابتعاد الأرض عن معناها المودع في ماضيها التليد. وهو ما يشعر المتكلم به شعوراً شديد المأسوية:

ماذا؟ أفي أرضي وفي وطني،

نحيا بلا وطن، نحيا بلا زمن.

ماذا... كأن الخلق لم يكن.(٤٣)

وهذه الغربة تعكس كذلك تبرم المتكلم وطول انتظاره «على رصيف التاريخ» (حسب العبارة المعروفة)، وهو ما يصفه أدونيس في هيئة إنسان يقوم بحركاته الاعتيادية، من دون أن يكون مالكاً فعلاً لها، أو موجهاً لها، كما لو أن جسده تحركه قوى أخرى غير قواه، المحتجزة أو المغيبة:

يسير، وليست له قدماهُ

ويصغي، وليست له أذناهُ.

تغرّب عن حاله.. فالزمان سديم على وجهه، واشتباه.

لمن، يا خليقة، تلك الجباه،

وتلك الشفاه؟

أليس لها صورة وشكل... أليس لها طينة وإله؟

تحجر إنساننا، وتشيا... فيا خالق الخلق، أبدع سواه.(٤٤)

و«الغربة» هذه قد تعني أيضاً تبرم المتكلم من المجاورين له، ممن تمتعوا بطاقات الإنسان كلها دون أن يقووا على استعمالها، وعلى توظيفها في الوجهة الصحيحة. «الغربة»، إذن، إعلان يأس: «فيا خالق الخلق، أبدع سواه»، أي دعوة إلى التحريض والحث على «تغيير» الإنسان وتوجيهه صوب توظيف طاقاته كما يجب، وحيث يجب. هي «غربة» الأرض، إلا أنها تعني غربة المتكلم أساساً: غربته التي تعني شوقه إلى تحقيق عالمه الأثيري، وتعني استعجاله «الثوري»

كذلك، إذ يبدو كل تأخر عن إنجاز الحلم تجميداً للزمن، ويبدو تنكب كل إنسان عن المشاركة في الحلم تعطيلاً لقواه الإنسانية. فـ «الغربة» تعني «وحدة» المتكلم ووحشته بعيداً عن «البيت» الذي يبحث عنه:

في أمتي، في أرضي الحيرى،

في هذه العوالم المطفأه،

كأنني من ألف عام أدور،

أحيا وحيداً تحت سقف العصور،

أستنطق الغيراء،

أبحث عن بيت، وعن مدفأه.(٤٥)

إلا أن المتكلم لا يعبر عن وحشته في كل القصائد، وليس كسيراً دوماً، بعيداً عن فردوسه المفقود، بل نجده في عدد من القصائد ينصرف إلى «شد عزيمته»، وإلى تمكينها من أسباب الثقة بنفسها، وبأحقية تطلعها إلى «الغد» و«الثورة». هو ما يوفره الغناء، الذي يناجي النفس مثلما يحاكي المستمع. ويتخذ الغناء شكلاً تقابلياً بين ما كان عليه الزمن «الأول»، الزمن الجميل، وما هو عليه الحاضر من مهانة، على أن «المستقبل» (أو «الغد» و«الأفق» وغيرها) يكون في العودة إلى ما كان. هكذا يصبح «الزمان» القديم كائناً حيوياً له عروق وجذور، ومودعة فيه منابع خير وأساطير:

في عروق الزمان منبع خير

عب ألوان كبره من علاها

وعلى جبهة الأساطير غار

للمته أكفه من رباها.(٤٦)

الماضي «العتيق» عابق بالأخبار الخارقة والأساطير المجيدة، ما شكل قوة هذه الأرض المستمرة، وإن كانت قوة خافية أو مغيبة. والمتكلم لا يتوانى عن قول الفخار تطميناً للذات، مؤكداً أن «الجديد» و«المبتكر»، و«الغد» ليست ممكنة من دون «الأصل» العريق:

وفي غد، إن يسأل البعض

من عمر الدنيا؟

فقل: بنا تستيقظ الأرض،

وقل: بنا تحيا(٤٧).

هكذا تبدو دعوات المتكلم في بعض النصوص دعوات أو نداءات حنين إلى ما كانت عليه الأرض قبل نفيها:

سر معي يحفر على الأرض اليقين

والحنين(٤٨).

وكيف لا يحن المتكلم، وبلاده منجم، «كنز مخبأ»، لكل ما عرفته الأرض من ابتكارات (في القول والخط والصورة)، وبطولات (مع هانيبال وقدموس)، وإنشاءات وفتوحات (قرطاجة اليسار):

بلادي، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صورا.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهي تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشا، بعلبك

وترفع، أنى تشا، تدمرا(٤٩).

هكذا يختلط التغني بالماضي ومآثره بالتوق إلى تجديد الحال، على أن في فعل الغناء ما يؤدي إلى تجميع أسماء أعلام دون غيرها، ومواقع وأحداث وأحوال تاريخية، مثل مواد «مستملكة»، أو مثل «أدلة ثبوتية». والتوق إلى تجديد الحال يتخذ سبيل الحض والتحريض، على أن في قيام الشعب بثورته المرجوة ما يعيد تلك «السهولة» القديمة التي كانت عليها إبداعات القدماء في الماضي. وأشكال التغني والفخار هذه ليست بعيدة أبداً، بل تتشابه في عدد واسع من المواضع، مع ما سبق أن قاله سعيد عقل في «قدموس» خصوصاً. هكذا نجد في عدد من القصائد صورة بينة لـ «المسافر البانى»، التي نلقاها في «قدموس»، وفي سيرة أخته أليسار. فالمتكلم، في

الشاهد أعلاه، يتحدث عن «مواكب الفتح»، وعن هذه «القدرة الهينة» على «تركيز» المدن أينما كان، ويتحدث أيضاً عن هذه القوة الخاصة التي تؤدي إلى «اللعب» بالأرض (وهي صورة معروفة في شعر سعيد عقل)، وإلى «اختطاطها» المدن، على ما فعلت أليسار، كما هو معروف عن أسطورتها في بناء قرطاجة:

متى، متى يخلق شعبي كما

كان... متى يعبر جسر الظلام؟

يلعب بالأرض ويختطها

صورًا على الدنيا وقدسًا وشام.(٥٠)

ويقول أيضاً:

في أرضنا للأرض حب عتيق

كان من الأول

وعلم الإنسان أن يستفيق

على الغد الأجمل.(٥١)

الأرض تشتاق إلى الأرض، إلى ما كانت عليه، ما يجعلها الأساس المولد للمعاني، وبالتالي للتاريخ. وتبدو الأرض في ذلك مثل كائن قديم عامر بالحياة، حافظ للمعاني والقيم على الرغم من الراهن البائس. وهو ما نسميه بـ «الثورة المقلوبة» ـ أي الثورة التي لا تتحقق إلا بمقدار ما تنقلب على حاضرها قلباً يحيلها إلى ماضيها. وهي ثورة قائمة على خطاب التغني بالماضي، بمتروكاته، مثل الأساطير والآثار. والأساطير، أو ما بقي من أخبار السالفين، دليل على هذا الماضي، وأمثولة إعدادية لأحفادها التائهين والمضيعين والأسطورة، بالتالي، هي منبع الحق والخير، ومصدر «القوة» أيضاً. كيف لا، والشاعر لا يبحث عنها إلا في موطنه:

أبحث عن نفسي، في قوة

من موطني تنبع.(٥٢)

ولهذه الأرض رموز، هي عناوين قوتها المتأكدة في التاريخ. هذا يصح في قدموس، وهانيبال، ودليلة أيضاً:

من بلادي «دليلة» وغدًا تشرق

منها للكون ألف «دليله...!»

همنا ثورة، تعيد إلى الدنيا

تراث العلى وروح البطولة..!(٥٣)

غير أن «مديح الماضي» لا فائدة منه إن لم يتحول إلى إنشاد، إلى غناء، يصل «الرفيق» بما انقطع عنه. والغناء قد يكون ذاتياً، يقوي من عزيمة الحزبيين فيما بينهم ويمدح دعوى الجماعة الحزبية لنفسها:

يا رفيقي،

سر معي، زين طريقي

قوني، ألهب حريقي.(٥٤)

وهو ما نتحقق منه في النزعة «المشيئية»: وهذا اللفظ ما ترجمنا به اللفظ الاصطلاحي الفرنسي المعروف Volontarisme، والدال على نزعة «إرادوية»، طالبة للفعالية، بل للافتعال الثوري، وإنما أردنا منه الإشارة إلى الدلالات هذه وإلى غيرها مما وجدناه متحققاً في جمل وأقوال عديدة في القصائد لا تتوانى عن القول: «أني نشأ»، «إن نشأ» وغيرها. والنزعة هذه تعوض عن فقدان الأدلة المادية، وابتعاد الوطن السوري في القدم، بدعاوى أخلاقية وترشيدية وتنبيهية وتحميسية، هي المقوى المعنوي للجماعة الحزبية:

جبل من قدر أنت وشلال إرادة.(٥٥)

وتبلغ النزعة حداً عالياً، إذ يكفي فعل التسمية نفسه كي تتوجد الأشياء، وتتحقق. النشوة:

إذا قلت: يا سوريا، لفني

الجمال، ولف معي الأعصرا،

وأفرغت هذا الوجود، مطلاً

لجفني، وهذا المدى، منظرا.(٥٦)

كان يمكن لهذه المواد كلها أن تكون مماثلة لغيرها مما هو معروف فى الشعر الوطنى أو الحماسى أو فى الفخار لو لم يرفقها أدونيس بمواد أخرى، بل بمؤدى لها، هو «الثورة»، على أنها مبتغى الجماعة الحزبية. والثورة ترد فى صور وصيغ مباشرة جلية:

إن لم يعصف لهب الثوره،

نبقى أبدًا فى دوره.

بالثورة، نحيى ماضينا،

وأراضينا.

بالثورة، نعرف مستقبلنا،

ونحس بأن الكون لنا،

وبأن الدنيا، تحيا فينا.(٥٧)

ووجدت «الثورة» فى إعدام «زعيم» الحزب مثالاً محفزًا لها، وهو مثال الشهادة والفداء وتمجيد الدم بالتالى:

وحده يبنى الدم

ويهدم.

وحده يبدأ كل عالم ويختم.(٥٨)

٣ ـ جـ: تناول تناصى

لا يسعنا فى هذه الدراسة الوقوف على «جدة» الصور أو المعانى التى يتناولها أدونيس فى هذه القصائد، وهى ترد فى غير قصيدة لاحقة من شعره، إلا أننا ننتبه إلى اتصالها بما قاله سعادة. وهو اتصال يوظف الأدبيات توظيفاً إرشادياً، أى يستعمل المواد فيؤكدها ويعرضها ويشرحها، خصوصاً أنه يتقيد أحياناً بمواعيد وطقوس وتقاليد ورموز حزبية تتباهى بها الجماعة الحزبية فى دعواها لنفسها. كما يوظفها توظيفاً تخييلياً، إذ إن الشاعر يتفنن فى صوغ وابتكار حالات يظهر فيها «التبرم» أو «التوق» الشورى إلى الفعل، على سبيل المثال، أو فى محضه الأرض كياناً إنسانياً، أى بناء مجازياً يعطيها القدرة على الشوق، هى بدورها، إلى أبنائها التائهين عن حقيقتها.

وما نتحقق منه كذلك هو تأثر أدونيس اللافت بما سبقه إليه، موضوعاً ومعالجة، الشاعر سعيد عقل. فغير صورة وفكرة مما عرضناه (أو لم نعرضه) من نتاج أدونيس الحزبى نتأكد من وجودها فى مطولات سعيد عقل التى سبقت زمناً وذيوعاً كتابات أدونيس، وهى التالية: (بنت يفتاح) ١٩٣٥)، (قدموس)١٩٣٧ و(المجدلية)١٩٤٤. سنكتفى بشواهد معدودة من مسرحية (قدموس) تؤكد، قبل قصائد أدونيس، على بعض هذه المواد:

ـ موضوعة «المركب الحضارى»«التياه» فى إشارة رمزية إلى الفينيقيين الرحالة فى البحار، مثل قدموس وأخته أوروبا و أليسار. يقول عقل:

مركب مفلت من البحر، تياه.(٥٩)

ويقول أيضاً:

وغدًا يعرفون أنا على السفن،

حملنا الهدى إلى المعمور.(٥٩)

ويقول أدونيس:

والزورق المدل المغامر.(٦٠)

ويقول أيضاً:

من هنا، من بلادنا، نحن أقلعنا

شراعًا، وموجة، وليالى.(٦٠)

وتلتقى مع موضوعة أخرى، هى «المسافر البانى». يقول سعيد عقل:

نحن غير الغزاة ننزل قفرًا

فنخليه أنهرًا وجنائن

نزرع المدن، نزرع الفكر فى الأرض

ونمضى فى الفاتحين مثالا.(٦١)

ويقول أدونيس:

لى، وراء الآفاق؛ ركب وفتح

ودروب، غبارها فى النجوم [٦٢]

ويقول أيضا:

فإذا الكون كوننا، وإذا الدنـــيا شمال لحـــبنا، ويمين[٦٢]

ـ موضوعات عن النزعة «المشيئية»، يقول عقل:

شأ تزلزل دنيا، وشأ تبن دنيا.[٦٣]

ويقول أيضاً:

ومن الموطن الصغير، نرود الأرض،

نذرى، فى كل شط، قرانا،

نتحدى الدنيا: شعوبًا وأمصارًا،

ونبنى ـ أنى نشأ ـ لبنان.[٦٤]

ويقول أدونيس فى أبيات تكاد تكون منقولة حرفياً عن عقل:

بلادى، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خط أو صورا.

مواكب للفتح، أنى سرت

سرت، وهى تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشا، بعلبك

وترفع، أنى تشا، تدمرا[٦٤].

ويقول:

إن أشأ أفرغ الوجود لهم، لهوًا

وإن شئت شئته عرزالا.[٦٥]

ويقول أيضاً:

ما علينا قهر الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا.[٦٦]

ـ موضوعة «الغد مستمداً من الماضى»، يقول سعيد عقل:

ما أمس إلا

ومض برق من ضجة الغد نزر.[٦٧]

ويقول أدونيس:

عاد قدموس، فالعتيق غدا

آنا جديدًا، والآن صار عتيقا.[٧٨]

نكتفى بهذا القدر من المواد التناصية بين سعيد عقل وأدونيس، دون أن نستقصى العلاقات بينهما، ولا بين أدونيس نفسه وسعادة بالمقابل[٦٩]: فشخصية سعادة «الزعيم»، أسرت محازبيه، ومنهم أدونيس الذى قال عنه فى قصيدة «قافلة المجد» أنه «أطروحة الدنيا»، وفى «قالت الأرض» أنه خلاصة الكون («قيل: كون يبنى، فقلت سعادة»)، إلا أن هذا الأسر يتحلل فى دواوين الشاعر اللاحقة، بعد مرحلته الحزبية، أو يجد صيغة جديدة ومتحولة منه باتت عماد المعنى فى شعر أدونيس، وهى وقوفه فى مواجهة التاريخ (بل الإرث العربى وحمولاته)، مثل سعادة أمام تاريخ سورية، على أنه «لغم الحضارة». وما تجدر الإشارة إليه هو أننا نشهد فى مدى التلاقيات هذه، بين مواد الإيديولوجية وتطلعاتها ومأمولاتها و الشعر، «اتكالات» متبادلة، فتعول هذه على تلك، دون أن نتبين أحياناً، أو أن نجيب: من يمد من؟

يؤكد أدونيس فى (قالت الأرض): «آن لى أن أكون نفسى».[٧٠] وهذا الإعلان التوكيدى للنفس قد يصح إيديولوجياً: فالمتكلم الشعرى يشجع نفسه، أو يقوى العزم على أن يصبح «الحزبى المثالى»، الذى يجب أن يكون عليه، أو «الإنسان الجديد»، كما يقول سعادة. إلا أن الإعلان المذكور تأكد شعرياً، حيث إن الشاعر بات «مسمياً» للأشياء، محدداً للحق، وهو ما يعلنه أدونيس فى بيت آخر: «قيم باسم أمتى».[٧١]

وما نخلص منه، بعد هذه المراجعة، هو التأكيد على أن الدعوة إلى الثورة لا تخص الفكر القومي أو اليساري في الشعر الحديث، بل دعا إليها أيضاً محازبو سعادة. كما أن الشاعر - الداعية، «القيم باسم أمته»، الذي يروج للأفكار الثورية الجديدة لا نجده ماثلاً في شعر شعراء يساريين أو قوميين وحسب، وإنما عند شعراء الحزب القومي السوري أيضاً. ولا نقف عند هذا الحد، بل نشير إلى عدد من التقاطعات والتلاقيات: فتعبير «النهضة»، التي روج سعادة لها، ألا نجده ماثلاً أيضاً في تعبيري «البعث» و«الثورة»، كما يردان في شعر التموزيين؟ ألا يمكننا أيضاً أن نجد في قول سعادة أو تشبيهه المبدع بالفيلسوف أصلاً وإن غير وحيد، لما سيقوله الشعراء لاحقاً عن الشاعر الرائي؟ ألا تكون «النظرة» التي قال بها سعادة هي المؤدية أيضاً إلى مصطلح «الرؤيا»؟

إننا نتبين في واقع الحال صلات بين عدد من أفكار سعادة وما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لاحقاً: فلو سلمنا جدلاً بأن أفكارهم هذه (الداعية، الرائي...) تجد مراجعها في النسق الغربي، الفرنسي تحديداً، فإننا لا نقوى على إنكار صلات الشبه والتقارب. هي أكثر من عملية شبه، فالشعراء هؤلاء أخذوا من غيرهم ما كان يجيب على حاجات في نفوسهم، أو ما كان يعتمل فيها منذ وقت. والحداثة في ذلك - كما كانت طريقة تلك السنوات وبعدها أيضاً - تلفيق وتحوير، دون أن يحتفظ المصطلح المستجلب بمعناه، الأصلي، بل يتم تحويره ويجيب على حاجات محلية لا تفصح عن مكنوناتها في أغلب الأحيان.

هي سلطة الكلام إذن وغوايته. هي إنشاؤه الأرفع وسجله الأسطوري الخالد. ذات تحكي حرمانها من السياسة ولكن في شكل تنزيهي، إذ لا تعود السياسة مصلحة وطلباً لنفوذ بل دفاعاً عن أغراض الجماعة السامية (الوحدة، التحرر...). شاعر ينفث الحياة في رماد التاريخ المختصر في حكايا وأساطير، والتاريخ ليس شاغلاً راهناً مكتفياً بذاته، بل راهن مغترب عن ماضيه، عن حقيقته، وهي كامنة مثل جوهر، مثل لقيا أثرية. «الأمة السورية» مفارقة لـ «روحها»: كيف لا، وسعادة يريد أن «نبعث حقيقتنا الجميلة العظيمة من مرقدها»! كما لو أنها تنتظرنا على حالها، أو تنتظر الشاعر، نافخ الروح فيها، مثل طائر الفينيق أو أدونيس.

عودة من خلال الشعر، إذن، إلى منابع التفكير بعد الافتراق عن الأصول. وقفزة فوق التاريخ تصوغها صرخة أدونيس في النشيد الأول، «أول آذار»، في مطولته (قالت الأرض):

أنا كنز مخبأ أين أبنائي؟

فكلي صوت، وكلي حناجر.

ليقوموا من غفوهم: فتواريخي

عطاش صفر الوجوه، كوامد

أنت علمته الحياة قديماً

وستبقى له دليلاً ورائدا. (٧٢)

إيديولوجية تجد مراجعها في نسق ثقافي - أسطوري، في المعاني «الأولى»، في أصول مفترضة على أنها تأسيسية، وهي قومية ثقافية بهذا المعنى. إيديولوجية الحنين والعودة إلى المعاني الأصلية، فيما لا تتخذ سوى شكل كلامي بالضرورة: أسطورة مثل إيديولوجية أو إيديولوجية مثل أسطورة، متعالية، ولو لأغراض سامية، عن التاريخ، وعما جرى وعن الراهن نفسه. هل يعني هذا قوتها في الشعر، في الأسطورة، وتعثرها في السياسة؟

٤ - إيديولوجيةالحداثة، حداثة الإيديولوجيا

خلصنا من هذه المراجعة إلى تبين المغازي المختلفة لدعوة سعادة الشعراء لـ «نفخ الروح» مجدداً في الأساطير السورية، وأدت هذه المغازي، على اختلافاتها، بسعادة إلى طرح إيديولوجيته، أو ما كان يسميه في لغته بـ «النظرة الجديدة إلى الكون»، كفكر محدد، وإلى التعامل مع التجديد على أن أسبابه مربوطة بالفكر، وبابتداع فكر خصوصي، لا باستجلابات أو تحويرات أو تأثرات تقنية الطابع، كما كان عليه التجديد الشعري وقتها .وننتهي بالتالي إلى تبين أن الحداثة - وفي هذا تكمن قطيعتها مع الشعر «النهضوي» -

استمداد للمعاني من منابع جديدة، إيديولوجية تحديداً. هذا يصح في الفكر القومي السوري، كما بمقدورنا أن نتحقق منه مع الفكر الشيوعي والقومي العربي وغيره.

إلا أننا نتبين أيضاً، عدا الأثر هذا، بروز صيغة جديدة للشاعر بعد صيغ : شاعر البلاط، والشاعر الشاكي، هي الشاعر ـ الداعية. وهذا الأخير لا يعين المناضل الذي يضع شعره في خدمة الحزب والعقيدة (خلاف السياب والبياتي الشهير)، بل داعية جديداً يتخذ من أمر تدبيج قضايا الجماعة الاعتبارية موضوعاً للشعر وذريعة رمزية للتصدر: موضوع للترويج مما يمكنه من ابتكار صيغة جديدة لـ «شاعر القبيلة»، أي صيغة تؤكد وجهاً من اجتماعية الشعر، وتسمح للشاعر، بحكم استحصاله على «جواز القبول» هذا، بأن يقول قوله في الجمعية، تمكيناً لقول الأنا المتكلمة دعواها لنفسها. ومعها نطرح السؤال: ألا نجد في عدد من الدعوات الإيديولوجية والحزبية العربية أسباباً مجددة للقول الشعري؟ أليست الحداثة إيديولوجية بعينها؟ وماذا عن الجانب الحداثي في هذه الإيديولوجيات؟

قد لا تكون الإيديولوجيا حديثة فعلاً إذا توقفنا أمام عدد واسع من «الحركات السرية» في الإسلام، مما قام نشاطها على تدبيج الدعاوى والاجتهادات وبثها، وعلى العمل لاستلام السلطة أو التأثير الناشط عليها، من «إخوان الصفا» حتى فرقة «الحشاشين». وقد تكون الإيديولوجيا «حديثة» فعلاً إذا تنبهنا إلى ما صارت إليه في نزعاتها وتياراتها، مع انطلاقة الدعوات العربية التحررية من النير العثماني والسيطرة الاستعمارية في آن، من قوى منظمة، وكتابات ترويجية (على أوسع نطاق مع الكتب والصحافة)، وأعلام «ملهمين» (أنطون سعادة، زكي الأرسوزي، حسن البنا، ميشيل عفلق وغيرهم)، و«كوادر» وأطر وخلايا حزبية.

فنحن نشهد، منذ نهايات القرن الماضي، ديناميةً تاريخية قلما عرفتها النخب العربية سابقاً وتتدبر فيها، هي نفسها، وتلفق وتحور وتصوغ خطابات ساعية إلى التحكم بالتاريخ وبمعانيه، في صورة أقوى مما كان عليه دور النخب في العهود الإسلامية (من «إخوان الصفاء» إلى فرقة «الحشاشين»)، فقد نجح هؤلاء الأعلام المؤسسون، في فترة ما بين الحربين، في تجييش وتأطير مثقفين وضباط ومدرسين وغيرهم، في خلايا ومجلات وسلوكات، تشحذها قيم ومساع في إطلاق «الثورة»، وهي استلام السلطة واقعاً.

ما يبدو جديداً ولافتاً في هذه العملية التاريخية هو التعويل البين على مشروعات إيديولوجية لاستلام السلطة من جهة، والتنافس الصراعي والمكشوف، من جهة أخرى، بين مشروعات عديدة، لا تتنافس وحسب في عدد المنضويين في أجهزتها أو المتظاهرين تحت يافطاتها الاستقلالية، بل في تبادل الحجج أيضاً وصوغها وفق فنون من المداورة والإقناع والغلبة. كيف لنا، والحال هذه أن نتبين هذه «الوشائج» الصريحة، بل المعلنة، بين طلب السلطة والاستمداد من منابع فكرية ناشئة، تجمع بين «أصالة» (أو خصوصية) مفترضة وتحديث عادل لقوى المجتمع وخيراته؟

قد يكون من المفيد إقامة التمييز بين الإيديولوجيا بوصفها مشروعاً منفتحاً على اقتراح الصور والأفكار التجديدية، وبينها بوصفها ذريعة ومشروعاً تجزيئياً وقامعاً، ذلك أن المشروع قد «يصعد» النوازع وأسباب الاحتقان والكبت في مشروع نبيل وسام وذي نفع عام دون أن يتطابق معها واقعاً. أي التمييز بين الإيديولوجيا في ما تقوله وتدعيه وتروجه، و التطلب السياسي ومحفزاته، أي ما يشحذ همة الحزبيين لطلب شئ يتماهى مع هذه الدعاوى المعلنة، دون أن يذوب فيها.

نؤكد إقامة التمييز هذا فلا نقع في تمويهات الإيديولوجيات نفسها، أي إخفاء ما تقوم عليه من «ألعاب» سلطوية، ومن مؤديات لا تتطابق أبداً مع المقاصد. كما نشدد على التمييز هذا لاعتبار آخر، هو أننا وجدنا في البلدان العربية، كما في بلدان أخرى نازعة حينها إلى الاستقلال، طلباً إلى التحديث أو إلى الاشتراكية أو إلى الخصوصية القومية بوصفها أدوات نفوذ وسيطرة وتحكم، قبل أن تعني خططاً برنامجية ومشروعات إصلاحية، ولكن بعد أن تبينت «صلاحية» هذه الإيديولوجيات و«أهليت» في مجتمعات المستعمر.

لم تكن الإيديولوجيا عموماً شأناً حديثاً في حد ذاته، بل أدت في ما سرّعته في إطار هذه الدينامية التاريخية إلى تململات وتكسرات وتبلورات، لم يكن الشعر خصوصاً، والأدب والفنون عموماً، بعيدة عنها، بل ناشطة فيها: أتيح لقوى المجتمع، ولا سيما فئات المثقفين منها، أن تحيا في صورة جديدة أحوالها وتطلباتها، أن تعلو بصوتها وتصوغ أفكارها، ما يمكننا من فهم «قابليات الحدوث» في إطار هذه الدينامية. فدون هذه القابليات لا نقوى على فهم العملية التي أدت إلى «كسر» عمود الشعر العربي، بعد ما ينيف على أربعة عشر قرناً من السيادة الشعرية لبحور وأغراض ما عرفت في سابق عهدها أي تبلبل، فيما عدا بديعيات أبي تمام والتنويعات العروضية الأندلسية.

توليفة جديدة من الأفكار والمشاعر ومن المكبوتات والتطلبات، وصيغة مفتوحة عامرة بالإمكانات، يتملك فيها «المبدع» (وهي تسميته الجديدة) حق التعبير، حق التسمية، حق التأليف، بعد أن كان فيما مضى أشبه بـ «المؤدي» لنمط سابق عليه. لهذا لا نجد أية صعوبة في تتبع المسارات الإيديولوجية، بل الحزبية، لعدد من رواد التحديث في عالم العربية بعد الحرب العالمية الثانية، ولا في تعرف أسباب عملية «التواشج» الناشطة والحيوية بين الإيديولوجيا والأدب.

فنحن نجد في انطلاقة الشعر الحديث، على سبيل المثال، منشطات ومحفزات إيديولوجية صريحة. كما نتبين في هذه الحركة، منذ انطلاقتها، شعراء حزبيين، يتوزعون بين إيديولوجيات ثلاث، هي التالية:

ـ القومية السورية الاجتماعية، مع سعيد عقل، ويوسف الخال، وأدونيس ونذير العظمة وخليل حاوي (قبل عروبته اللاحقة) وغيرهم .كان لهذه الإيديولوجية دور تأسيسي ونافذ في الحركة الشعرية، خاصة أن المفكر أنطون سعادة أولى، بخلاف غيره، الشأن الفكري، ولا سيما «نفخ الروح في الأساطير السورية» حسب تعبيره، دوراً بارزاً في عقيدته، خاصة أن الأساطير باتت الشاهد «المتبقي» على حقيقة «سوريا الطبيعية» ـ القديمة ـ التي يدعو إليها، وهو ما نلقاه بيناً في الشأن الأسطوري الطاغي على نتاج هذه المجموعة من (قدموس) سعيد عقل، مروراً بـ (هيروديا) يوسف الخال، وصولاً إلى «دليلة» أدونيس وغيرها.

ـ الماركسية في صيغها العربية، مع بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومعين بسيسو (وغيرهم مثل محمود درويش وسميح القاسم لاحقاً)، عرفت انتشاراً سريعاً في غالب البلدان العربية، وتمتعت بمواهب شعرية لامعة، عدا أنها حظيت في ذلك الوقت بعدة «نظرية» قوية، ما كانت لمنافساتها، الإيديولوجيات ذات المنشأ المحلي، إذا جاز القول: كيف لا والناقد المصري محمود أمين العالم «يقرّع» الشاعر محمد الفيتوري، لأنه نشر في مجلة «الآداب» البيروتية قصيدة يدعو فيها إلى «أفريقيا»، فيسارع الشاعر الشاب إلى الاعتذار في العدد اللاحق من المجلة عن دعوته «الغريبة» هذه!

انشغل هؤلاء الشعراء بقضايا اجتماعية ومحلية، متفتحين في آن على شواغل وأحداث «عالمية»، من كاسترو حتى فيتنام، حتى أن بعضهم كان في بعض قصائده أشبه بالداعية لقضايا «السلام» («الأسلحة والعصافير»، «جندي يحلم بالزنابق البيضاء») في إطار «الحرب الباردة».

ـ القومية العربية، في صيغتيها الناصرية والبعثية، كانت أضعف الثلاث شعراً، على الرغم من نجاحاتها في تسلم مقاليد السلطة، فما عرفت في الشاعر العراقي شاذل طاقة، على الرغم من دوره الطليعي، ولا في بدايات أحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما، ما يعوض عن انطلاقتها الضعيفة.

يمكننا أن نستكمل هذه الصورة في غير فترة تاريخية لاحقة، وفقاً لتبدلات غير مجتمع عربي، ما يعزز هذه الوشائج القوية بين الحداثة والإيديولوجيات. وإذا كانت التيارات الثلاثة المذكورة تراجعت بعض الشئ في نهاية الستينيات، فإن غيرها ما لبث أن تعزز مع ظهور «المقاومة الفلسطينية»، ومع التنامي السريع لأفكار اليسار في مجتمعات المغرب العربي، ثم في الخليج العربي، في السبعينيات، في الوقت الذي تنامت فيه بين لبنان والعراق وسوريا أفكار «اليسار الجديد» وغيرها من الهامشية و«الجذرية» وخلافها.

لعلنا نجـــد، منذ هذه السنوات المبكرة، فى نمط «الضابط الحر» (النموذج الانقلابى) أو «الرفيق» (النموذج الثورى) الصورة الأولى، بل التأسيسية لدور الشاعر الحديث وممارسته. أما فى الكتابة فقد تدبرت هذه الممارسات صوراً وذرائع ثقافية استقت مصادرها من منابع متباينة: من «انحياز» المثقف البورجوازى الصغير لقضايا البروليتاريا والفلاحين، و«عضوية» المثقف عند جرامشى، أو من «لزوم الالتزام» عند المثقف حسب سارتر، أو من المثقف «الرؤيوى» مع بودلير، أو «التقدمى» و«الطليعى»، المثقف المجند فى أدبيات «الحرب الباردة». كيف لا ونحن نجد فى أسباب جدالات المجلات، مثل «الآداب» و«شعر» و«الطريق» وغيرها، حججاً مستقاة بل منتزعة من سياقاتها الأوروبية لتوظيفها فى صراعات وجدالات طلباً للغلبة الفكرية المحلية وحسب ! كيف لنا أن نفهم خارج هذا السياق عملية الجمع الطريف والغريب بين الدعوى القومية العربية من جهة، وألبير كامو وجان ـ بول سارتر من جهة ثانية، على صفحات مجلة «الآداب»: تم «استعمال» أدب الكاتبين الفرنسيين المناهضين للماركسية ودعاويهما ترجمة وذيوعاً، بمنأى عن موقفهما من القضايا «القومية» (فى الجزائر مع كامو، وفى فلسطين مع سارتر) ! التجييش بدل التفكير، الترويج بدل الجدل، فيما يتم استعارة أفكار أوروبا ـ «الخصم والحكم» فى آن ـ والتدبر بها، وتلفيقها بما يفيد المناورات والمماحكات، فى مسعى عام لا تحيد عنه أية إيديولوجيا، وهو أن تجند كل ما تجد إليه سبيلاً، من دون تأسيس أو تبصر أو نقد. وماذا عن الحداثة كإيديولوجيا؟ وماذا عن الإيديولوجيا كحداثة؟

قد يكون مفاجئاً للبعض القول إن الحداثة خطاب عنفى، بل انقلابى فى ثقافتنا المعاصرة .ذلك أن وعينا لما حدث لا يتعدى، بعد، الوصف أو التفسير العيانى، من دون أن نتبين تماماً مؤديات الحداثة، ولا عمليات تحققها. وقد يكون الكلام مفاجئاً أكثر إذا جرى القول عن وجود تلازم بين عنف المكبوتات السياسية وتبدل العبارة الشعرية فى مدى الخمسينيات خصوصاً. كلام مفاجئ، لأننا قصرنا تاريخ الشعر الحديث، ولا سيما فى انطلاقته، على ظاهرة عروضية فى المقام الأول: التخلى الجزئى أو التام عن البحور الخليلية.

أو فسرناه بتسابق يكاد ينحصر فى شهور معدودة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على قطع شريط السباق المشحون وإذا ما وجدنا له أسباباً اجتماعية، مثل نازك الملائكة، فإن هذه الأسباب تبقى محصورة فى «اندفاعة اجتماعية» غير بينة، إذ هى تلبية «لحاجة روحية تبهظ كيانهم (الشعراء) وتناديهم إلى سد الفراغ الذى يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير فى بعض جهات المجال الذى تعيش فيه الأمة»[73]. ولكن كيف يحدث التصدع هذا؟ لم تكن وجهة الحركة التجديدية أكيدة، بدليل أن نازك الملائكة سارعت بعد سنوات معدودة إلى استنكار ما جرى، والوجهة التى اتخذها خصوصاً. ولم تكن الحركة اعتباطية، بالمقابل، لأنها ما لبثت أن انتظمت فى جوق، فى غير بلد عربى، كما لو أن يداً خفية تسيرها وتوقع خطواتها. يمكننا أن نتحدث طويلاً، وأن نسوق الأسباب الموضوعية والذاتية، التى أدت إلى انطلاق هذه الحركة الشعرية (بل الثقافية الواسعة)، ولكن كمن يرتب التفسير بعد أن حصل ما حصل ذلك أن ما جرى، دون أى ميل إلى المبالغة والتضخيم، ليس بالهين فى ثقافة ما، وهو القطيعة مع «تقليد شعرى» يرقى إلى قرون وقرون. ولا أقصد بالقطيعة تلك القصائد الأولى التى «نوعت» فى تشطير الأسطر أو انساقت إلى زخرفة هندسية مشابهة لما جرى فى قصائد عصر الانحطاط أو فى الموشحات وخلافها، ذلك أن هذه «التململات» (كما سماها أحد النقاد) ما كان لها أن تسمى على هذه الصورة لولا حدوث «الثورة» نفسها.

ولقد كان من اللافت أن شعراء ونقاداً سارعوا إلى تسمية حركتهم بـ «الثورة»، على الرغم من كونه لفظاً دلالياً ناشئاً ومستحدثاً فى العربية، أخذاً ، دون شك، بما سبق إليه «الضباط الأحرار» حين جعلوا من «انقلاب» ٢٣ يوليو فى العام ١٩٥٢، فى مصر، «ثورة». ذلك أننا لا نقوى ـ حتى لو كنا بعيدين كل البعد عن أية نظرة تعسفية أو اختصارية فى تفسير الظواهر الاجتماعية، ومنها الظاهرة الشعرية ـ لا نقوى على تبين نشأة هذه الحركة «الحديثة» خارج هذا المد العنفى الذى سعى إلى الإمساك بمقاليد السلطة فيما كان يدعو إلى الحرية، ما يعكس الطبيعة

التجاذبية والمتناقضة لحركته هذه. ونجد أيضاً أن هذه «الثورة» ما كان لها أن تتحقق إلا حين بادرت فئات أو جماعات إلى تسيير عجلة التاريخ بنفسها وتبعاً لمصالحها، لا بمقتضى ما ورثته. يمكننا أن نطيل الكلام على ممهدات هذه «الثورة»، إلا أنها «انقلاب» ينطلق من تبرم وضيق وتطلع ويقوم أيضاً على درجات من الافتعال والإقحام والتدبير والتلفيق، ومن المناورات الموفقة.

قد يجد البعض في إقدام هؤلاء الشعراء على استلام زمام المبادرة الشعرية تناسباً مع ما كانت تقوم به جماعات عربية في تعيين وطنياتها الخصوصية في العربية الجديدة، حيث أتى الشعر الحديث (مع غيره) وسيلة وغرضاً لهذا الوعي الناشئ .كتابة تجد أنها في مجال مفتوح، يتعدى بلاط الأمير (حتى أحمد شوقي) إلى «القارئ» في المجتمع؛ وهو عمل كتابي ينازع سلطة «الفقيه» أو «الأمير»، أشبه بـ .. «الضابط الحر» في مجاله. وقد يجد البعض أسباباً أخرى لهذا التفجر العنفي، ماثلة في محاكاة تجارب أجنبية، ناظراً إلى الحداثة على أنها أثر مثاقفة، أي الناتج المحلي عن المواجهة والتفاعل مع الثقافة الأوروبية، أي عن الفعل التبديلي الأوروبي المتمادي في أنماط التصور والتمثل والتذوق والتعيين والتسمية. وهي كلها أسباب لها ما يفسرها في المكبوتات كما في المحرمات العربية، ووجدت في «الحداثة» قابلية لتأليف نص يستقي مصادره من «سلطة الأنا»، من رغباتها واستيهاماتها وهوسها وتعويضاتها الرمزية، لا من التنافس في إطار جمعي مفروض متحقق ومطلوب في الشعر التقليدي.

الحداثة في ذلك فعل عنفي، فعل مصادرة واستلام واستحواذ وتعيين وتسمية، وهي التمكن أيضاً من أسباب النفوذ المتمادي. فعل محرر ما كان له أن يتحقق ،دون شك، دون الفعل «الخياني»، أو «التآمري»، أي الأخذ بمقتضيات خطاب الحداثة الأوروبي، الخطاب الدخيل غير الأصيل. ومن اللافت في هذا السياق هو تخير عدد من الشعارات والعلامات في هذا الخطاب، وتحويرها وفق مقتضيات السجال المحلي وقيمه، من مفهوم «الطليعة» العسكري حتى عمليات «التفجير» المطلوبة في اللغة الشعرية.

إلا أن هذا العنف في الخطاب عين بقدر ما نفى، أكد بقدر ما نحى. نبش عن نصوص «ميتة» فأحياها، وصرف النظر بل ردم ما كان يتلعثم أو يتردد على مقربة منه. عنف في ما يعينه الخطاب على أنه «الحديث وحده» (فيما غيره «تقليدي» و«محافظ»)، أو «الثورى وحده» (فيما غيره «عميل» أو «رجعي»). عنف التعيينات : هذه هي الحداثة لا غيرها أبداً، وهذه هي قيم الإبداع لا غيرها، وهذا هو «النص» لا غيره، فيما لا تستقي التعيينات هذه قوتها في غالب الأحيان من سجال محلي، بل من أدوات النفوذ الاعتباري التي سبقنا إليها هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا الكتاب أو ذاك، في الغرب.

عنف اكتساب قيمة اعتبارية، واكتساب مواقع «سلطوية» فعلية مباشرة في المؤسسات أو في استحداثها: هذا ما يفسر نشأة العديد من المجلات الشعرية والأدبية العربية الحديثة، وما يفسر دورها والسجال فيما بينها. وهذا ما تديره وترعاه أيضاً شبكات «الصداقات» و«الشلل»، طالما أننا لم نعرف «جماعات شعرية» بالمعنى الحصري للكلمة، فيما خلا «جماعة أبوللو» وعدد متفاوت من كتاب مجلة «شعر» في بعض الأحوال.

عنف رفع الصوت أعلى، وجعل حد الحداثة أعلى وأعلى، كما لو أنها سباق حواجز. عنف تعيينات، عنف مواقع مكتسبة، وعلاقات سلطوية، بما فيها من عمليات ترغيب وترهيب. ذلك أننا ننسى أنها حداثة تعيد إنتاج علاقات السلطة التي تتبرم منها، وإن في حلقات أضيق، وبأدوات العنف اللفظي والاعتباري. كما لا ننتبه غالباً إلى أن اصطلاحات الحداثة.. .«عسرية»، حيث «الرائد» يتقدمنا دائماً ويصادر السلطة الرمزية باسمنا، من دوننا طبعاً، وفق لفظانية «خلاصية»، مؤداها يقع خارجنا، في «البطل»، في «الزعيم المحبوب»، في «اسمنا العلم».

عنف النص في ما يشدد عليه دون تمييز أو معالجة نص يتحدث عن الشك والتردد والسؤال فيما عباراته مبرمة، لا إمكان لسجال معها ولا لتاريخية ما. نص متألق في عبارته المشحوذة، أشبه بسياف ولو أن الرءوس من ورق. وهو نص

يشي بملابسات استلامه للسلطة الرمزية وسعيه للاحتفاظ بها، فينعدم التاريخ ويبقى الاسم العلم. نص يهدد ويخيف بقدر ما هو مهدد وخائف، لا ينى يتأكد من صلابة الكرسى وأدوات السلطة.

فإذا كنا نتبين فى نصوص الحداثة شيئاً من وجع العنف المكبوت، ومقادير من «التعنيف» للعبارة الشعرية، إلا أنه عنف سياسى، بل انقلابى فى المقام الأول، نازع إلى السيطرة وحسب، لا إلى جعل الإنسان، الشاعر بداية، موضوع نقد وتبين و... عنف. ذلك أننا، فيما خلا بعض نصوص أنسى الحاج «العنيفة» فعلا، نقع على قصائد «الدندنة» (أى التنويع والتطريب على لغة معينة سلفاً فى دلالاتها وكناياتها، بل حتى فى استعاراتها)، أو على قصائد «الدور» التى لا تنى عن كتابة القصيدة نفسها مرة بعد مرة، قصائد التأكيد الخائف. قصائد محكمة مرتبة دون زلة لسان أو لعثمة أو ضغط، ذلك أنها لا تعرض قول «القائل» فى القصيدة لأى نقد أو معالجة. قصائد مبرمة، فيها حتم تنبؤى، لا أطياف الإنسان وأشباحه، أى أصواته الأخرى، أى شبكته العنفية بالتالى. لغة فخمة، عالية تصلنا حيثما كنا، دون أن نصيخ السمع إليها، ذلك أنها دون وشوشة أو همس أو تقطع كما لو أننا فى حشد جماهيرى، أو فى جمعية عمومية، لا فى الوحشة، بيت الشعر الدافئ والتعاقدى.

ختاماً، لا يمكننا، اليوم، أن نقول أن الإيديولوجيا بمعناها الحزبى لا تزال تمد الشعر - كما كانت - بمواد ورموز وشعارات واستهدافات وقيم، بعد ضمور هذه الإيديولوجيات وانتهاء عهدها التبشيرى وتبخر دعاوى بعضها فى ممارسات السلطة. إلا أن هذا التراجع لا يصيب متبقيات أو موروثات هذا العهد فى تكوينات القصيدة الحالية، وإن يتحلل فى تناول سياسى للمواد، أو للمبثوث الإيديولوجى بالأحرى. وإذا حفّت حمولات الإيديولوجيات الحزبية فى الشعر، فإن حمولات أخرى لا تزال ناشطة؛ ومنها دعاوى الحداثة لنفسها بوصفها إيديولوجية، ثورية بالمعنى العام، أو شعرية بالمعنى الحصرى (كما نلقاها فى شعر أدونيس تخصيصاً منذ نهاية الستينيات، من «تفجير» الحضارة إلى إنشاء «الكتاب»). ونحن لا نتوانى عن لحظ شقوق وفروق وخصومات فى متون القصائد، نجد أصولها فى السجالات حول تعريفات الحداثة وحمولاتها واستهدافاتها: فبعض الشعر يروج لنفسه، أو يقيم دعواه لنفسه، فى نبذه قضايا أو فى ترويجه لأخرى، مثل الهدم أو الغرابة أو الجنون.. وهو ما نلقاه كذلك فى شعر من طلبوا الهامشية أو اللغة «التالفة» أو اليومية أو شعرية التفاصيل أو السرد. وهذه المواد الإيديولوجية كلها تمد الشعر بما يجدد موضوعاته، ويوسع مجازاته، ويعدد دلالاته، فى تشبيكات متواشجة، متداخلة، ويصعب فيها التمييز أحياناً بين كون هذه المواد ترشيدية؛ أى محكمة التدبير فى صياغاتها أو ضمنية، أى «محلولة» فى تضاعيف الكلام. وهو تمييز بين إيديولوجية تقع فى تدبير الشعر عن أخرى مبثوثة فى الكلام، وبين أيديولوجية توجه الكلام الشعرى وتسوقه سوقاً توظيفياً وأخرى تغذى قوة التخييل فيه.

الهوامش

١ - هل تكون الآداب رافعة إنسانية مكان الإيديولوجيا؟ هل ينشأ «برلمان عالمى للكتاب»؟ هذا هو مقتضى «النداء» الذى أطلقه عدد من الكتاب فى اللقاء الخامس الذى نظمته مدينة ستراسبورغ الفرنسية بعنوان «ملتقى الأدباء الأوروبيين»، وجمع، بين الرابع والثامن من تشرين الثانى من سنة ١٩٩٣، ما يزيد على خمسين كاتباً من أنحاء العالم، ومنهم عدد من الكتاب العرب. ويؤكد «النداء» (بعد أن ترجمناه عن الفرنسية): «لا يمكننا فهم التعديات المميتة التى تصيب، اليوم، كتاباً ومثقفين، على أنها اعتداءات على حقوق الفكر والتعبير وحسب. إنها تستهدف أيضاً كل ما يمكن أن يرسم الصورة الأولية لعالم جديد، فى منحه شكلاً وصوتاً لعملية ابتكار ديمقراطية أخرى، تعديات ساعية لملاحقة الإشارات المبكرة للتمرد، وربما للعصيان. إنها تمثل أيضاً، رغم إرادتها، ما عجزت العقائد والأجهزة السياسية عن الإشارة إليه: كيف للسياسة أن تنخرط فى فعل القول، فى أخذ الكلام.

أخذ الكلام مفاجئ، لاينتظم وفق تبادل منسق، ولافى «مداخلات»، ولا يخص الكاتبين وحدهم. يقوم أساساً فى الكلام العمومى غير المسموع أو المذهل للذين يسحقهم النظام. ويتحقق فى كل ما لا حق له، ولا أساس

له، أى فى ما تشكل الكتابة منه صورته الظاهرة. ما عاد يقوم الأمر على رسم المقبل، بل على تأكيد مالا يحتمل فى الحاضر، وعلى الاشتراط الجازم بلزوم تحرير الابتكار الديمقراطى فى جمله وصوره ورموزه.

فى هذا المعنى، يجد كتاب العالم أنفسهم مخولين لتأليف برلمان ـ مكان للكلام ـ يؤكدون فيه الحق فى وجود هذه الأشكال وهذه الدفاعات».

٢ ـ François Chatelet : **Histoire des idéologies** -1,Col., Paris Hachette, 1978, p.16.

٣ ـ الشواهد والمعلومات المذكورة مستقاة من مادة «إيديولوجيا» فى «**موسوعة إينيفرساليس**».

٤ ـ Françcois Chatelet : **Questions, Objections,** Denoel/Gonoel/ Gonthier,Paris, 1979, p.89-92.

٥ ـ ربيعة أبو فاضل: **أنطون سعادة الناقد والأديب المهجرى**، مزرعة يشوع (لبنان)، مكتب الدراسات العلمية، ١٩٩٢. ويمكننا أن نضيف إليه كتاباً جديداً، يتناول فيه المؤلف سيرة سعادة، وعلاقته بالشاعر خليل حاوى، ويعقد مقارنة بينهما: محمود شريح: **خليل حاوى وأنطون سعادة، روابط الفكر والروح والشاعر فى الحزب**، دار نلسن، السويد، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

وأنطون سعادة (١٩٠٤ ـ ١٩٤٩) سياسى ومفكر لبنانى، ومؤسس الحزب السورى القومى الاجتماعى. كان والده الدكتور خليل سعادة طبيباً ومثقفاً مناضلاً ضد التعسف العثمانى، فاضطر كغيره من مثقفى جيله إلى مغادرة لبنان، بينما بقى ابنه أنطون فى لبنان طيلة سنوات الحرب، قبل أن يلتحق بوالده فى البرازيل عام١٩٢٠. درس فى مدرسة الشوير، ثم فى ثانوية برمانا (جبل لبنان). شارك والده فى تحرير مجلة «المجلة» فى سان باولو وأتقن سبع لغات أجنبية، ثم عاد إلى لبنان عام١٩٣٢، وعمل مدرساً للغة الألمانية فى جامعة بيروت الأمريكية حيث بدأ نشاطه الفكرى والسياسى. أسس عام١٩٣٢ الحزب السورى القومى، وناضل ضد الوجود الفرنسى فى لبنان، مما كلفه دخول السجن ثلاث مرات، ثم سافر مرة أخرى إلى البرازيل والأرجنتين(١٩٣٨) للاتصال بالجاليات العربية المشرقية فى الخارج، إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية منعه من العودة إلى لبنان قبل عام ١٩٤٧. اتهم بتدبير عصيان مسلح فى حزيران ـ يونيو١٩٤٩، فلجأ إلى سورية، إلا أنّ حسنى الزعيم سلمه للسلطات اللبنانية التى نفذت فيه حكم الإعدام بعد محاكمة صورية سريعة.

تأثر بالفكر الاجتماعى الألمانى، خاصة ما كان سائداً منه فى الثلاثينيات. من أعماله **نشوء الأمم** (١٩٣٤)، و**الصراع الفكرى فى الأدب السورى**، و**المحاضرات العشر** .أصدر عدة صحف فى بيروت والمهجر أهمها: **صحيفةالنهضة البيروتية** (٣٧ ـ٣٨)، و**سورية الجديدة** (البرازيل ٣٩ـ٤٠)، و**الزوبعة** (الأرجنتين ٤٠ ـ ٤٧)، و**الجيل الجديد** (بيروت، ٤٨ـ٤٩).

عن **الموسوعة السياسية**: رئيس التحرير : عبدالوهاب الكيالى، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٣٦٤ ـ٣٦٥.

٦ ـ أنطون سعادة: **الصراع الفكرى فى الأدب السورى**، منشورات عمدة الثقافة فى الحزب السورى القومى الاجتماعى، بيروت، ١٩٧٨.

ولسعادة كتابات أخرى فى النقد الأدبى، يتحدث فيها عن الشاعر «الفلسفى» الخالد أبى العلاء المعرى، أو عن شعر الشاعر القروى فى كتاب **جنون الخلد** ،على سبيل المثال، أو سجالات مع الصحفى غسان توينى وغيره حول أمور أدبية وثقافية مختلفة، إلا أننا نكتفى بكتابه المذكور لصلاته البينة بموضوعنا.

٧ ـ Kamal Kheir Beik : **Le Mouvement moderniste dans la Poésie arabe Contemporaine**, Publications Orientalistes de France,1978, p.p. 134.

٨ ـ أنطون سعادة: **الصراع الفكرى الأدب السورى**، ص١.

٩ـ أنطون سعادة:م. ن. ص٨.

١٠ـ أنطون سعادة: م. ن. ص٩.

١١ ـ أنطون سعادة: م. ن.، الصفحة نفسها.

١٢ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص١٧.

١٣ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص١٢.

١٤ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص ٢٥ ـ ٢٦.

١٥ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٢٧

١٦ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٢٧.

١٧ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٤٧.

١٨ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٣٥.

١٩ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٣٩.

٢٠ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٢٨.

٢١ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٦٥.

٢٢ ـ يؤكد سامى مهدى وجود اتجاه سياسى قومى سورى فى مجلة شعر، وأنه «غلب على المجلة منذ بداية صدورها حتى مرحلة متقدمة من عمرها»: **أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة فى حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص٢٠.

٢٣ـ أسعد رزوق: **الشعراء التموزيون: الأسطورة فى الشعر المعاصر**، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية،١٩٩٠، ص١٦.

ويذهب كمال خير بك إلى القول إن ترجمة القسم المتعلق بـ «أدونيس» الأسطورة، من كتاب فريزر **الغصن الذهبى** The golden Bough «يعكس الاهتمام الذى تبديه الحركة الحداثية بالمصادر الأسطورية»، ص١٤٢ من النسخة الفرنسية.

٢٤ ـ أنطون سعادة: م. ن. ص٤٤.

٢٥ ـ أنطون سعادة: م. ن. ص٤٦ ـ ٤٧.

لم نتوفق بمعلومات تفيدنا عن انتقال سعيد عقل من التيار القومي السوري الاجتماعي إلى التيار القومي اللبناني ذي الاستلهامات الفينيقية. ما تعنينا الإشارة إليه هو أن هذين التيارين عملا على المواد الأسطورية ذاتها، ولكن من أجل توجهات وصياغات «كيانية» مختلفة، لا يفيد فيها قول سعادة نفسه، إن التيار الثاني «محلي ضيق»، طالما أن هذه التيارات، على اختلافاتها، كانت تجتهد وتناضل من أجل توليد صيغة حكم محلية مستقلة عن الانتداب الفرنسي، ومتولدة في تدافعات «عصر النهضة»، من توفيقاته الإيديولوجية وتلفيقاته المدبرة. وما تعنينا الإشارة إليه في المجال الشعري الصرف هو تعويل التيار، سواء «السوري» أو «اللبناني»، على موضوعات وقضايا وأساليب إنشاد، مشابهة ومتلاقية. وسيكون لسعيد عقل دور أول في صياغة أو في اقتراح هذه المواد على غيره من الشعراء، ومنهم أدونيس، كما سنرى أدناه - إذا وضعنا جانباً دور الشاعر اللبناني بالفرنسية شارل القرم، في كتابه الشعري **الجبل الملهم**. **La montagne inspirée** الموضوع بين ١٩٢٠ و ١٩٣٤، الذي ترجم عقل بعضا من أشعاره إلى العربية.

٢٦ ـ أنطون سعادة: م.ن.، ص٦١ ـ٦٥.

٢٧ ـ أنطون سعادة: م. ن.، ص٦٤.

٢٨ ـ Franccois Chatelet: **Histoire des idéologies** -1, col., Paris _ Hachette, 1978, p. 10-11.

٢٩ ـ أدونيس: **قالت الأرض**، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، المطبعة الهاشمية، دمشق، ص٩٦. أقدمت «دار الجديد» في بيروت، في العام ١٩٩٦، على إعادة طبع **قالت الأرض في طبعة** «مقرصنة»، بعد أن امتنع الشاعر عن طبع المطولة في أعماله الكاملة، فيما خلا «مقاطع» منها أبدل تماماً غرضها الأساسي، وهو كونها تمجد سيرة سعادة في نسق ملحمي.

٣٠ ـ أدونيس: م. ن. ص١٠٣.

٣١ ـ أدونيس: **دليلة**، الطبعة الأولى، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٥٠. ولا نجد أثراً لهذه المطولة في الطبعات المختلفة لدواوين الشاعر وأعماله «الكاملة» (عن «دار العودة») وصياغاته «النهائية» عن «دار الآداب»).

٣٢ـ نشرت في مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي، **النظام الجديد**، حزيران/يونيو ١٩٤٨، وهي مهداة «إلى زعيمي، الذي منذ أن عرفته عرفت قيم الحياة: الحق والخير والجمال»، وتتألف من ٨٤ بيتاً.

ويمكننا القول إن الشاعر «أعدم» كل شعره الحزبي، فيما خلا «مقاطع» مبتورة من مطولة **قالت الأرض**، ذلك أن القصائد والملحمات والمسرحيات الشعرية التي ذكرناها لن ترد في عداد كتب المؤلف في ديوان **إذا قلت يا سوريا**، المطبوع في العام ١٩٥٨، في بيروت. ولا يلبث أن يسقط هذا الديوان، **إذا قلت يا سوريا**، من قائمة مؤلفاته اللاحقة، مستعيداً بعض قصائده في دواوينه التالية، على أنها خاصة بالدواوين الجديدة، وإن أوردها مصحوبة بتواريخ وضعها الأصلية أحياناً.

٣٣ ـ أدونيس: **دليلة**، ص٥.

٣٤ ـ**العهد العتيق**، «سفر القضاة»، فصل ١٣، ١

٣٥ - م.ن.، فصل ٤/١٤.

٣٦ ـ م. ن. فصل ٢٠/١٦ ـ٢١.

٣٧ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، بيروت،، ١٩٥٨.

٣٨ ـ أنطون سعادة: **نشوء الأمم**، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٧١، ص١٥٥.

٣٩ ـ أنطون سعادة: **المحاضرات العشر**، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٥٥، ص٨١.

٤٠ ـ أدونيس ديوان **قصائد أولى** في **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص١٠٠.

٤١ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، ص١١٢ ـ ١١٣

٤٢ ـ م .ن، ص١١٥.

٤٣ ـ أدونيس: م.ن. ص ٥٩ ـ٦٠.

٤٤ ـ أدونيس م.ن، ص١٢٣ ـ ١٢٤.

٤٥ ـ أدونيس: م. ن. ص١١٧.

٤٦ ـ أدونيس: **دليلة**، ص٦

٤٧ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، ص٣٥.

٤٨ ـ أدونيس: م. ن . ص١٢.

٤٩ ـ أدونيس: م. ن. ص٢٦.

٥٠ ـ أدونيس: م.ن.ص٨٨.

٥١ ـ أدونيس: م. ن.ص٢٤.

٥٢ـ أدونيس :م .ن. ص٨٢.

٥٣ ـأدونيس: **دليلة**، ص٢٩.

٥٤ ـ أدونيس: **إذا قلت يا سوريا**، م.ن. ص٩

٥٥ ـ أدونيس: م. ن،ص١٧

٥٦ـ أدونيس: م.ن. ص٢٧.

كما نجد في القصائد ما يفيد أو ما يؤكد شعارات الحزب، مثل «الزوبعة»:

في سواد الأفق
تتعالى زوبعه
حملت بالشفق
بالفصول الأربعه. (م .ن. ص١٩)

أوما يشير إلى أعلام في الحزب، مثل «الأمنية الأولى»، أو إلى أعياده الخصوصية ومناسباته الوطنية، مثل ميلاد «الزعيم» المؤسس وتاريخ تأسيس الحزب وغيرها.

٥٧ ـ م .ن. ص١٠٦ ـ ١٠٧.

كل ثوره
تحمل الأرض، تدور الحق دوره. (م. ن. ص٧٠)

قلبي للثورة مستنفر

دقاته صارت زمان الزمان. (م. ن،ص٨٨)

٥٨ ـ ويمكننا أن نقرأ كذلك في تمجيد الشهادة:

يا دما شرع قبره

قمة عبر الطريق.(م .ن.ص١١)

قال الدم،

كل الحياة فكرة

بحمرتي، تترجم. (م. ن.، ص١٠٢ ـ١٠٣)

وجهه يكشف سره:

مات كي تحيا بلاده.

مات كي تخلد حرة:

فهو للشعب تربي وهو للشعب معاده. (م. ن،ص٦٥)

ويل ليتني، لو أموت، فداء

له، ويظل منيعاً قويا (م.ن، ص١١٩)

٥٩ ـ سعيد عقل: **قدموس**، طبعة «نوبليس»، المجلد الأول، بيروت ١٩٩١، ص ١٤٤، وص١٤٦.

٦٠ ـ أدونيس: **قالت الأرض**، ص٣٧، وص٩٦

٦١ ـ سعيد عقل: م.ن.ص١٦٤، وص١٦٥.

٦٢ـ أدونيس:م. ن.، ص ١٤، وص٦٣.

٦٣ـ سعيد عقل: م.ن.، ص ١٢٢، وص١٧٢.

٦٤ ـ أدونيس **إذا قلت يا سوريا**، ص ٢٦

٦٥ ـ أدونيس: **قالت الأرض**، ص ١٩.

٦٦ ـ أدونيس: م.ن. ص٤٨.

٦٧ـ سعيد عقل: م.ن. ص١٦٨.

٦٨ـ أدونيس: م.ن. ص١٠٢

٦٩ـ يرد اسم علي أحمد سعيد في صفحة غلاف ديوان **دليلة**،المطبوع في العام ١٩٥٠، في مطبعة ابن زيدون بدمشق، ما يدحض شائعة مفادها أن أنطون سعادة هو الذي أطلق هذا الاسم الأسطوري على الشاعر ولا نلبث أن نقع على الاسم نفسه، أي سعيد، متبوعاً بحروف أصغر بالاسم التالي أدونيس، على غلاف ديوان **قالت الأرض** (المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٤) ويختفي العائلي تماماً، ويبقى مكانه اسم أدونيس في ديوان **إذا قلت يا سوريا**، المطبوع في بيروت، في العام ١٩٥٨. لكننا نعرف، من ناحية ثانية، أن سعادة نفسه عمد إلى توقيع بعض مقالاته الصحفية باسم أسطوري، هو «هاني بعل» كما دونه، وذلك في جريدته **الزوبعة**.

٧٠ ـ أدونيس : قالت الأرض، ص٩٥.

٧١ ـ أدونيس: م.ن.ص٨٨.

٧٢ ـ أدونيس: م.ن.ص١٧.

٧٣ ـ نازك الملائكة: قضايا **الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧، ص٤٢ ـ٤٣.

أدونيس النقد الذاتى العربى

بدرو مارتينيث مونتابث*

عرفت أدونيس وتحدثت معه للمرة الأولى، على انفراد، حديثا استمر ما يزيد على الساعة، وذلك فى مكتبه بالصحيفة اللبنانية التى كان يعمل بها فى ذلك الوقت، حدث هذا منذ ما يقرب من ثلاثين عاما، فى نهايات شهر أكتوبر ١٩٦٥. وكان لقاؤنا الثانى بعد ذلك بسنتين عندما كنت أعد الترجمة الإسبانية لبعض قصائد ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى)، التى تعتبر أول أعماله التى تمت ترجمتها إلى لغتنا (الإسبانية)، والتى تم نشرها بعد ذلك بأشهر قليلة، فى عام ١٩٦٨. وقتها كنت قد أنهيت الدراسة التى أعددتها حولها بهذا المقطع: «هكذا أتذكر أدونيس، بجسده الرقيق، وشعره الأسود، وعينيه العميقتين، فى يوم صاف من أيام خريف بيروت، الذى كانت تلبس فيه أشجار الصنوبر على الجبال هواء رقيقا وجديدا، وخلف هذا المشهد كانت عزلة الصحراء الساخنة كنمر قابع ومتحفز». منذ تلك اللحظات التى كتبت فيها هذه الكلمات كنت واثقا من أنها تصف صورة دقيقة، وحدسا طيبا، لكننى لم أكن أعرف سببا لهذا الإحساس ولا المشاعر التى كانت تكمن فيها. منذ ذلك الزمان، كانت الأعمال المستمرة والغزيرة للمؤلف قد بدأت تأخذ شكلها سواء فى مداها الشعرى أو الإبداعى ودراساته النظرية ـ النقدية، وربما كانت تلك النوعية الأخيرة من الكتابة بشكل خاص جدا. ومع ذلك، فإن المناسب لهذه الرؤية الرقيقة، أنها لم تكن تنبع من المؤلف فقط، بل تنبع أيضا من عالمه الحى والثقافى المتراكم كله.

تتكون حياة أدونيس من ثلاث مراحل. ولد عام ١٩٣٠ فى قرية فى شمال سورية قريبة من مدينة أنطاكية ـ آسيا الصغرى القديمة ـ وبالقرب من آثار «أوغاريت» القديمة، مهد الحضارة الكنعانية، وبالقرب أيضا من نهر

---

* مستعرب إسبانى، رئيس قسم الدراسات العربية، جامعة الأوتونوما، مدريد.

ترجمة: طلعت شاهين، شاعر ومترجم، مصر.

«أورونتس» الذى يطلقون عليه فى اللغة العربية اسم «النهر المتمرد». إنها جغرافية فيزيقية ومتخيلة أصيلة ومعروفة «شرقية»: متشظية وقديمة وأسطورية ومتعددة الأديان، وذات ثقافات مادية وروحية متراكمة. ثم انتقل الشاعر الشاب فى منتصف الخمسينيات إلى بيروت ـ متخذا لنفسه اسم «أدونيس» وترك اسم «على أحمد سعيد» للمعاملات الإدارية ـ ومنذ ذلك الوقت اعتبر، ولايزال، مواطنا لبنانيا.

بعد ثلاثين عاما، فى عام ١٩٨٦، نقل مقر إقامته الدائم إلى باريس، عندما تحولت بيروت من جنة اصطناعية لتصبح جحيما حقيقيا. لاشك فى أن أعمال أدونيس تحتوى على دعوة كونية؛ ولذلك يكون من غير المستحب أن نطبق عليها قواعد تفسيرية ذات خصوصية محلية، لكن هذا لا يمنع من احتوائها على تلك العناصر الثلاثة الأساسية: ما هو سورى ـ مع أنه يكون من غير المناسب وأكثر ملاءمة أن نقول «سريانى»، على الرغم من خطورة الوقوع فى «الفرنسة» ـ وما هو لبنانى، وما هو فرنسى، وهو إطار مفروض جدا عليها وتقليدى، ومغرٍ جدا وخادع، ولكنه مطلوب منذ البداية بسبب التأثيرات التهجينية والتداعيات الزلقة بين الشرق والغرب.

هذه المعلومات القليلة المذكورة تشكل علامات بارزة فى سيرته الرسمية، ومحاولة تضفير سيرة ذاتية حسية وثقافية لأدونيس ـ أشير هنا بالطبع إلى العلامات العميقة والجذرية والخبيئة وليس العلامات الظاهرة الظرفية والمتغيرة، ومن ناحية أخرى هى علامات لا يمكن تجنبها، وهى بالطبع مثيرة ومضيئة ومغرية ـ تعتبر مهمة صعبة جدا وحرجة، وخطرة جدا، وتصبح مناسبة كما هى كاشفة، وبالتالى أنه فى المناخ المبهم والمتحرك، والمرِج للثقافة العربية المعاصرة، تصبح شخصيته وأعماله والمهمة التى يمارسها فى تشكيل وتحديد ملامح الهوية والاختيارات السائدة فى هذه الثقافة، مثار استنكار، وهدفا للجدال الحاد، وتثير أكثر المخاوف تطرفا وقسوة.

وأدونيس يمكن أن يعد متمرداً أكثر منه ثورياً. فالثقافة العربية المعاصرة لا تتميز بتدريجها واستعدادها لقبول إنجازات ثورية حقيقية ـ على الرغم من أنها لا تفتقر تماما إلى ذلك، كما يحاول البعض عامدا ويجهل أن يلصق بها هذا النقص، أو على الأقل لا تقبل محاولات ملموسة فى هذا المجال ـ لكن الحقيقة أنها تبدى ميلا وقدرة أقل لقبول التمرد، فما بين أن تكون الثورية والتمرد، يبدو أن التمرد لايزال الأكثر صعوبة.

الثقافات والتجربة الشخصية

من الأوصاف الكثيرة والمتعددة التى يمكن أن يوصف بها كاتبنا، سوف أحاول أن أبرز أحدها الذى أعتقد أنه يميزه بشكل خاص: أدونيس كاتب مثقف، وأتجرأ وأقول إنه مثقف بنائى وحرفى. وهذا التميز من المؤكد أنه أكثر بروزا فى أعماله النظرية والنقدية، مع أنه فى هذا المجال يمكن ملاحظة هذا التميز والكشف عن تفرده فيه بسهولة. ففى كتاب مثل هذا الذى أتحدث عنه الآن، لهذا التفرد أهمية خاصة، أرجو أن يكون كلامى مفهوما، ومع ذلك فمن المناسب أن أؤكد على ما أريد إبرازه؛ لأن الأمر يتعلق بكاتب ليس مثقفا فى الموضوعات والمحتوى فقط، أو فى تكوينه وقراءاته، بل فى اختياراته وأهدافه التى يرمى إليها. وهذا يتطلب فى المقابل أيضا، قارئا مثقفا، على الرغم من أن مستويات الثقافة، وعناصر الثقافة ورغباتها، ليست متطابقة تماما بين «قارئ شرقى» و «قارئ غربى».

على أية حال، هناك حاجة إلى قارئ مثقف يتجاوب أيضا مع حالة تفكير أدونيس المتحدية والمثيرة. مقابل خلق استراتيجية فى الكتابة لا بد من خلق استراتيجية قراءة؛ لأن القارئ بداية يتمتع بالحرية والاستقلال نفسيهما اللذين يتمتع بهما الكاتب، وليس هناك سبب لأن يكون أقل إعدادا، وربما تكون القراءة بذلك أقل متعة، وأقل سهولة وأقل تسلية، لكن القارئ يحصل بالمقابل على قراءة أكثر إبداعا وتحريضية وإثارة.

يتمتع أدونيس بوعى كامل بتجربته المزدوجة، والمتناظرة والمتضافرة: «تجربتى تتيح منحدرين سبرت غورهما بسرعة: أحدهما عربى ـ إسلامى، والآخر غربى». إنها تتعلق بفكرة

محورية وأساسية ليس فقط فى كتاب (الصلاة والسيف La Prière et L'epée: أبحاث عن الثقافة العربية Essais sur la Culture Arabe)، بل تتعلق بالخطاب الأدونيسى كله، وبتجربته الثقافية المعيشة والمتراكمة جميعها، كما يعرف ويعترف المؤلف نفسه. تلك التجربة التى تشكل المحرك والسبب الدائم والمحورى لتفكيره، ولأحكامه وتقييماته. فأدونيس يرى ويعبر دراميا وبلذة ووضوح ككائن لاهث ومتسام، فى بحث دائم ومنهك، وربما كان فى النهاية مستحيلا وغير قابل للتحقيق - بسبب جذوره الفردية العميقة من بين أسباب أخرى - لوضع توازن مكمل كامل ونهائى. فأدونيس الإنسان يسير على طول درب ممتد بين الثابت والجحيم، ويفعل ذلك بشجاعة مذهلة، ويسير أيضا بين أخطار رهيبة. فإذا كانت كتابته فى معظمها نتيجة لحالة تطهرية، فإن قراءة أعماله تسبب هذه الحالة أيضا. وعند قراءته يمكن الإحساس بأن «كل شئ انتهى، ولم يبدأ أى شئ بعد»، أتذكر عنوان أحد أحدث نصوصه الفريدة.

الحديث هنا عن ثقافتين مختلفتين ومتعارضتين بشكل جذرى. ويصل أدونيس بشكل مؤكد إلى اقتناع حاسم ليس نتيجة تطور ثقافى يفتقر إلى التزامات ومهارات الذى يريد أن يكون عقلانيا صارما، ويكتمل عقلانيا صارما فى أحايين كثيرة، بل أيضا نتيجة لا مناص عنها - هناك، كما أفهم، أسباب كثيرة لتقرير ذلك - لتجربته الشخصية غير القابلة للتحول، على الرغم من أنه يغفل عادة تلك المرجعية أو يقدمها بطريقة خفية غالبا، ومذابة وضمنية، فتمر دون أن ينتبه إليها القارئ غير التوثيقى.

حياته مزدوجة، من ناحية، «فى ثقافة مجتمع ترتكز وتسيطر عليها فكرة دينية، تختزل الزمن إلى لحظة أصيلة تعتبرها لحظة الكشف، وبالتالى بمدى ابتعاده عن زمن الكشف، يصبح المجتمع أكثر نقصا»؛ ومن ناحية أخرى، فى ثقافة:

خلقت ثورتها فيما يتعلق بإدراك الزمن، لتقوم على فكرة المستقبل الذى فى أساسه يتضمن فى فكرة التقدم. فالمستقبل، هكذا فى مواجهة الماضى، يصبح الأفضل، لا لأنه يمثل التقدم بل لأنه أيضا مصدر المثالى الذى يتطلع إليه إنسان ويتجه إليه.

إنه إدراك لاهوتى فى مواجهة إيديولوجية تقنية، طبقا لكلمات المؤلف، من المؤكد أن لا يبقى فعليا ولا فرجة صغيرة لإدخال التفصيلة ولا التمييز، التى تبدو مهمة لا غنى عنها فى مشروع المؤلف الجذرى. والواقع فإنه بعيدا عن أى خطر للتناقض أو الإشكالية، من المؤكد أن فرضيات أدونيس تبهر وتدمر. ومن المحتمل أن تجربة بهذه الطبيعة الراديكالية الثنائية لم تصل فى النهاية إلى انفصام قاتل، ولكنها تستمر وتعبر عن نفسها بتعبيرات واضحة وجادة.

فصل نقد جذرى (راديكالى)

النقد الذى يمارسه أدونيس للثقافة العربية فى معظم صفحات كتابه (الصلاة والسيف)، الذى يعتبر تجميعا فريدا لدراسات متفرقة كتبها فى هذا المجال، ليس نقدا حادا بشكل عام، بل هو فى كثير من الأحيان نقد غاضب، وجارح بنعومة أيضا، سواء فى التعبير أو المعنى، نقد متواصل بلا توقف. فى الحقيقة يبدو نقد أدونيس للثقافة العربية - الإسلامية مدهشا، ومن غير المفهوم ألا يبرزه بشكل صريح فى العنوان الجانبى للكتاب: هل ذلك مجرد سهو، أم إهمال، أم تنازل «جمالى» أم شكلية أم تفصيلية متعارف عليها..؟ هذا الكتاب فحص نقدى متعمد ينطلق من وجهة نظر موضوعية، وتعتبر مطلوبة لأسباب متعددة، إضافة إلى أنه نقد موضوعى متقن وواضح.

هذا النقد يمكن أن يجرح مشاعر أغلبية العرب - الذين يتميزون بالحياء والخجل فى مثل هذه الأشياء - ومؤكد أنه سوف يؤلمهم، لكن من الممكن أن يكون مفيدا لهم جدا. وهذا لا يعنى أنهم يجب أن يوافقوا وجهة النظر تلك بشكل كامل، فعلى الرغم من مشروعية هذا النقد فهو لا يعتمد فى كل مظاهره وجوانبه على القاعدة نفسها، وربما يفاجئ البعض أن شاعرا رمزيا أصيلا كأدونيس يبدو محكما وغاضبا بشكل جميل، ومتعمدا، ألقى بظلال غموضه الإبداعى على هذا النثر النقدى المغلق بغموضه ورموزه الشكلية؛ لذلك لا مكان للاندهاش أكثر من هذا، فالكاتب

نفسه اعترف بجدية يحسد عليها، «الشاعر يقول الكلام نفسه دائما، لكن بأشكال مختلفة ». ولذلك، فإن البحث عن الجمال والحقيقة تحت الآثار أو الركام تبدو مهمة كريهة، وصعبة ومؤلمة، بالإضافة إلى أنها غير مقبولة.

ومع ذلك، فإن هذا الكتاب يهم القارئ الغربى ويمكنه أن يعلمه. ومن المؤكد أن هذا القارئ سوف يجده مدهشا، وهو المعتاد على فهم العالم العربى على أنه فراغ ثقافى وحضارى كبير، فراغ مشوش وغير مفهوم، يفتقر إلى ممارسة العقلانية، ويجهل تماما وجود كتاب وفنانين ومفكرين مهمين. لذلك، سوف يشعر بلا شك بالدهشة أمام مستوى هذه الشهادة المعلنة الصريحة التى تتحدث صراحة وبلا مواربة. لذلك، سوف تقلق هذا القارئ الغربى المستكن إلى رؤية خاصة للعربى ككائن سلبى جدا، وغامض وغير متمرد، وسوف يشعر هذا القارئ أنه تائه ما بين التفهم والحيرة، وسوف يبدى شكا مؤكدا وعدم ثقة أمام عنف النقد الذاتى الجماعى وحدّته الذى يمارسه أدونيس.

أما القارئ المحايد الذى لا يحمل عقدا نفسية وذهنية وإيديولوجية - من المؤكد أن هؤلاء القراء قلة - سوف يقف فى موقفه ذاته. وعلى العكس ربما بدا له النص مدهشا قريبا من مثالب الجهل العديدة والمانوية الثنائية التى تضمها الثقافة العربية - الإسلامية، بشكل مجانى فى هذه البيئة الثقافية: ليس قليلا من الانتحال - الثقافى «الجاهز» - لأنه بالإضافة إلى «الحداثية» فهو ابن شرعى ومباشر تقريبا لحركة مايو ٦٨. لذلك سوف يجد القارئ المحايد نفسه متوافقا معه، ويجد فى صفحات هذا الكتاب الكثير من الوقود الذى يحيى ناره - القارئ المحايد - الدنيئة الخابية؛ لأنه لا يمكن إنكار أن شهادة أدونيس الجادة الشجاعة تشى بعلاقة جزئية مدهشة ومقلقة مع «رسالة الاستشراق» المخلصة المسئولة، ومن المؤكد أنها جاءت على هذا النحو رغما عنه.

من بين أشياء أخرى يمكن أن يحدث هذا بسبب الرفاهية أو «البرجزة» (من البرجوازية) أو الاندفاع الثقافى، وبسبب الجهل الذى لم يجر أبدا تفنيده أو حتى مناقشته. فى المقابل، فإن المعنيين الحقيقيين بالثقافة العربية المعاصرة والقادرين على توثيقها - وهم قليلون جدا خاصة الذين يعتبرون من المحترفين والعارفين بها - يعرفون جيدا أن جهود أدونيس ليست فريدة فى هذا المجال وهو ليس الوحيد الذى يقوم بها، بل هو قرر عن سبق إصرار أن ينضم إلى خط واع بضرورة إعادة النظر فى النقد الذاتى الذى بدأ منذ زمن ويضم عددا من الأسماء البارزة وذات القيمة، ذوى قدرة واتجاهات من النقد المتعددة. ولذكر بعض هذه الأسماء، التى تتباين فيما بينها، والتى يصلح ذكرها لتبيان مثالية التعدد ومدى حيوية هذا الاتجاه: هناك المغربى محمد عابد الجابرى، واللبنانى صادق جلال العظم، والأردنى من أصل سعودى عبد الرحمن منيف، والسوريان نزار قبانى وزكريا تامر، والكاتبة المصرية نوال السعداوى.

إن صرخة أدونيس لا تأتى نتيجة مباشرة ووحيدة لأزمة الخليج وما تبعها من الأكاذيب السياسية القذرة والشرسة الناتجة عنها، فهناك جانب كبير من الكتاب لأعمال سابقة على تاريخ هذه الأزمة، ولكن ليس هناك شك فى أن هذا الحدث كان الدافع لصدوره النهائى. فالنص الذى يحمل الكتاب اسمه دال على ذلك ومكتوب فى هذه المناسبة، وهو له معناه الدال أيضا: «الديمقراطية المتوحشة» مستخدما تعبير «كلود ليفور». فالمؤلف ينطلق من حقيقة ساطعة لا تدحض:

> لا شىء من الأحداث التى وقعت فى الأرض العربية فى الأزمنة الأخيرة يمكنه أن يدهشنا، وما يبدو اليوم بشكل مكشوف لا يعنى جديدا لعلاقته بالوضع الذي تم تخطيطه بسرية فى كل العالم العربى، مع تمايزات ما بين بلد وآخر، منذ نهايات الحرب العالمية الثانية وتحرر العرب من عبودية الغرب.

لم يكن رد فعل أدونيس العنيف سوى واحد من طرق عدة للتعبير عن الشرخ المفتوح الواضح فى جسد منهك والأزمة الجديدة التى تنخر فيه كالسوس. وحتى نكون على دقة متناهية يجب أن نعود إلى زمن الحرب الكبرى الأولى، وليس الحرب الثانية؛ لأنها نقطة الانطلاق الحقيقية لهذا الوضع الذى يهاجمه المؤلف: ذلك الزمن الذى لم يكن أقل كدرا والذى جرى فيه فرض «السلام الذى أنهى كل سلام»، كما كان يقول عنوان كتاب دافيد فرمكين.

منذ زمن محصن بالتراب ـ تعبير أيضا خاص جدا بالمؤلف ـ يطرح أدونيس نفسه كشاهد وشهادة فريدة على عالم متفسخ فى طريقه إلى الانهيار، ولا يعيش فى أزمة فقط، وأوصافه القاطعة لا تتوقف على الأنظمة والمسئولين العرب والأوضاع المهينة التى تقضى على الفرد، رهين الحكومات الدكتاتورية والمجتمعات الممزقة، المستسلمة. وشهادات أخرى ليست أقل قوة موجهة إلى الغرب الأعمى وشرهه الاستهلاكى الذى يتنازل عن الكثير من مبادئه الإنسانية والحضارية للحفاظ على مصالحه الاقتصادية الاستراتيجية التى تحميها تلك الحكومات العربية اللاديمقراطية. ذلك الغرب الذى يعجب المؤلف به منذ زمن بعيد، ويمثل المثال الذى يبحث عنه. وهذه الشهادات التى يطلقها سواء ضد أولئك أو هؤلاء تكشف عن أنه ليست هناك رغبة لاستقبال خطاب أدونيس، وسيكونون غير أمناء عليها مما يبين قلة الاحترام الثقافى.

يجب تأكيد تعدد الموضوعات التى تتناولها هذه الدراسات، وطريقة عرضها الجيدة، سواء لغويا أو موضوعيا، والأفق الرحب الذى تفتحه دائما. وما يعد إشكالاً فى العديد من النقاط هو فى النهاية ليس سوى ملمح للتماسك. وبشكل خاص عندما يتناول المؤلف مواد تعود إلى الماضى؛ لذلك فهو لن يتوقف أمام تطبيق تحليلاته وتقييماته فى شكل من أشكال إعادة تشكيل المشروع التاريخى، مما يجعلها تبدو أحيانا غير متزنة الإحكام وقليلة التوثيق. ومع ذلك، فإن وحدة الكتاب وتماسكه تنبع قبل كل شئ من موهبة أدونيس والهدف الذى يرمى إليه، ومحاولاته الاقتراب التصحيحى للمبادئ الأساسية والثابتة للثقافة العربية ـ الإسلامية، التى يرى أنها محققة بشكل كامل. ولكن يمكن ملاحظة نقص فى الإشارات التاريخية واستخداماتها الصحيحة فى الكثير من مناطق الكتاب، إلا أن أدونيس مثال رائع على المفكر الحسى، ويحمل على عاتقه تجربة شخصية ثقيلة فهو ليس مؤرخا بأى شكل من الأشكال، ويبدى تفضيلا خاصا بالتفكير المحدد الخط على عكس ـ وربما كان من الأفضل ألا نقول إنه على اقتناع شخصى ـ الجدلية التى تعتبر اللغة حبلها السرى العربى.

مرشح مستقبلى لنوبل؟

إن ذكر احتمال ترشيح أدونيس لنيل جائزة نوبل للآداب، وقد أشرت إلى ذلك من قبل فى أكثر من مناسبة، لا يعنى على الإطلاق أن المتحدث (هنا) يمتلك حواس التنبؤ أو أنه مؤهل بشكل خاص للتكهن بمثل ذلك. فى الحقيقة، إن ترشيح أدونيس كان مطروحا على مائدة البحث دائما والإشارة إلى هذا الترشيح ـ فى حالته كما فى حالات شخصيات أدبية أخرى ليست أقل تمثيلا للأدب المعاصر المكتوب باللغة العربية ـ ليس سوى رد لدين جزئى له. ولحسن الحظ، فإن أعمال أدونيس ـ خاصة الشعرية ـ تسير نحو الشهرة فى الغرب ويتم تقييمها بما تستحق من اهتمام، وهذا بدأ فى فرنسا منذ سنوات فى إطار الاهتمام بـ«الفرانكوفونية». وهذا الكتاب الذى نشير إليه هنا (الصلاة والسيف) الذى شارك فى تجميعه وترجمته إلى الفرنسية آن واد مينكوفيسكى و ليلى خطيب وجان إيفيس ماسون يعتبر علامة جديدة وقيمة فى هذا الاتجاه، خاصة من وجهة النظر العلمية البحتة، ولذلك يمكن أن يفهم إلى أى حد كان تجميع هذه النصوص عملا فى هذا الاتجاه.

وأيضا يجدر التذكير بالاهتمام الذى أبداه الاستعراب الإسبانى بهذا المبدع المتميز، فى إطار الثقافة الغربية التى يشكل فيها هذا الاستعراب جزءا أساسيا. وأنا أحاول هنا أن أذكر، بشكل تاريخى، الاهتمام الذى لم يكن فريدا ولا متركزا على أدونيس وحده، فهو بحث جامعى مستمر سار نحو التوسع بفضل عدد من الشباب مثل: كارمن رويث برافو ونييفيس باراديلا وفيدريكو أربوس الذين يساهمون أيضا، بشكل فعال، فى نشر أعمال كاتب من أدباء اللغة العربية المعاصرة؛ كاتب متمرد ومشكل ربما أكثر من أى كاتب آخر، يسير بين الغرب والشرق ويمكنه أن يكون أحد الحاصلين على جائزة نوبل.

مقدمة
فى علم الشعر العربى

ماريا روزا مينوكال*

ربما يندهش من يرون أن النظرية آفة من الآفات التى أصابت الدراسات الأدبية فى الغرب ولاسيما فى الولايات المتحدة، ويشعرون بوجود مفارقة كبرى فى أن واحدة من أكثر الدراسات النظرية إثارة للفكر حول طبيعة الشعر العربى قد أتت من خارج الجامعات الأمريكية التى غالباً مايكون التأثر بها موضة من الموضات. ففى كتابه الوجيز والبالغ الثراء فى آن، يواجهنا أدونيس بالقضايا الرئيسية التى تدور حولها النصوص النظرية الأوسع تأثيراً فى العقود الأخيرة ولاسيما قضية الأصالة والتأثير، وقضية العلاقة بين الحداثة وفن الشعر الغنائى. ولم يكن دارس الأدب العربى، فى وقتنا هذا، ممن تلقى تعليمه فى أمريكا ليتصدى لهذه القضايا إلا فى سياق قراءة النصوص الأساسية للناقدين هارولد بلوم وبول دى مان على الترتيب. لكن أصالة أدونيس الصارمة تتبدى لنا فى مقالاته هذه من خلال الانعدام الكامل فيها لأى إدراك لهذا التيار النقدى القوى أو حتى أية إشارة إليه. والأكثر من هذا أن آراء أدونيس، المثيرة للجدل بلاشك، حول الحداثة فى الشعر العربى وعلاقتها بالتراث الشعرى الغربى (وبالغرب نفسه) تقع ضمن نطاق فكرى كان إدوارد سعيد (والكثيرون ممن أتوا بعده) هو الذى شكله بالكامل، ولكننا لانجد عند أدونيس أى وعى بهذا الإطار الفكرى الذى يبدو لنا بديهية جلية.

وأنا أكتب هذا العرض لكتابه من منظور محدد ومحدود بوصفى دارسة للأدب الغربى على إلمام بتاريخ الشعر العربى، وإن لم أتعمق فيه. وبعبارة أخرى، فإن آرائى فى هذه المجموعة من المقالات الجذابة للقراءة ــ ومن الواضح أن أدونيس، كما يظهر من عنوان كتابه ــ يهدف ضمن ما يهدف إلى

* جامعة ييل. . والمقال عرض كتاب أدونيس **مقدمة فى الشعر العربى** الذى ترجمته كاترين كوبهام ونشرته دار نشر جامعة تكساس (١٩٩٠). ترجم المقال إلى العربية **محمد يحيى**، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الوصول إلى قراء ليسوا بالضرورة من المتخصصين فى الأدب العربى ـ قد صيغت بقصد لتماثل رد الفعل الذى يكونه القارئ العربى المثقف عندما يقرأ أعمال ناقد مثل هارولد بلوم أو بول دى مان فى المجال نفسه. وأعتقد أننى بهذا المدخل أحترم طروحات وخصائص فكر أدونيس الجوهرية فى هذه المجموعة من المقالات القصيرة التى ألقيت أصلاً محاضرات؛ ذلك لأن القضايا الأساسية المطروحة هنا تتجاوز، إلى حد بعيد، الهموم الثقافية الخاصة للشعر المحدود بلغة معينة، ويرمى أدونيس، على وجه الدقة، إلى أن يضع الأدب العربى فى إطار واسع تتجلى فيه المناحى التى تجعل من هذا الأدب منطلقاً ثرياً لتأملات فلسفية مهمة، كما هى الحال عند الرومانسيين الإنجليز أو الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر. وفى الوقت نفسه يبدو لى أن هذه المقالات تزود الدارس التقليدى للأدب العربى (والمؤرخ على الأرجح) بمقدمة جزلة للمشاكل النظرية المحيرة كما ترى من داخل التراث العربى، وإن دبّجها قلم العميد المتوج للشعر العربى المعاصر. ومن هذه الناحية، تشبه هذه المقالات الكتابات النقدية لـ ت. س. إليوت وإيزرا باوند فى القسم الأول من القرن الحالى، حينما كان للشاعر ـ الناقد المؤثر وضع قوى فى الأدب الأنجلو ـ أمريكى، وهى فى هذا الجانب كتابات شاعر تحول إلى تاريخ تراثه الشعرى كى يتفهم الطابع الثورى لعمله هو بشكل أكمل.

ونتبين فى القلب من اهتمامات أدونيس قضية الأصالة والمعاصرة المعقدة، ومعها التساؤل التاريخى المباشر عن أين ومتى أصبح الأدب العربى «حديثًا» فى الحاضر، وكذلك فى الماضى. ويتناول أدونيس بالبحث فى الفصل الأول ـ «علم الشعر والشفاهية فى الجاهلية» ـ أصول الشكل الشعرى الغنائى فى الأغانى ، ويعرض فى هذا الصدد لقضية صلة الشعر بالموسيقى والقضية الفنية العويصة لكيفية الصلة بين الأشكال الشفاهية، لاسيما من حيث إنها ـ كما حدث بالفعل ـ تنحو إلى التجمد فى أنظمة بالغة الصرامة والأشكال المكتوبة، وهى الأشكال التى حدث عندها فى حالات كثيرة الانفصال الجدائى عن الشعر الجماعى المقلّد باتجاه الشعر الفردى المبتكر. ويحدد أدونيس موقع حدوث أزمة الحداثة المتكررة فى الأدب العربى فى الطبيعة الانتشائية (غير الفلسفية) للشعر الشفاهى، وهو قبل كل شئ عمل جماعى يجسد الصلات القوية بين الشاعر والمستمع. وهو يرى أنه على العكس مما حدث فى التراث الغربى (وإن كان لايشير صراحة إلى هذا التباين) فإن التراث العربى فضّل شعره الجاهلى وغير ذلك من الشعر المبكر الشفاهى فى أساسه تفضيلاً قويًا باعتباره المؤسس لهذا التراث، كما أنه نتيجة لذلك فرض على جماليات الشعر المكتوب أن تخضع لمعايير ما يعد فنًا مختلفًا إلى حد بعيد. وبعبارة أخرى، فإن مشكلة فقدان الدافع إلى الحداثة تكمن فى نقل القيمة الجمالية من الشفاهى إلى المكتوب، وهو الذى كان يتحتم أن يكون نقيض الشعر الشفاهى من نواح عدة، فهو فلسفى، وليس انتشائيا، وابتكارياً فى نظمه وفى جوانب شكلية أخرى وليس خاضعًا للقاعدة الرتيبة.

والمفارقة العظمى ـ التى تؤلم أدونيس كما نشعر ـ هى أن أكثر النصوص حداثة فى التراث العربى هو القرآن، ومع ذلك؛ فعلى الرغم من أن مثاله الأدبى يتعالى على المثال الأدبى الجاهلى، فإن تأثيره بوصفه قدوة تحتذى عند الكتابة الشعرية لم يكن أبدًا فى قوة واتساع تأثير جماليات الشعر الجاهلى الشفاهى. والفصل الثانى المعنون «علم الشعر وتأثير القرآن» هو قصيد مديح مفصل فى قوة القرآن الشعرية المتعالية وأصالته التى لاتحاكى، والفصل كذلك تأمل بديع فى الخصائص التى تشكل كلا من الأصالة والحداثة كما تتجليان بالطبع فى أن القرآن نفسه هو انفصال واع ومباشر عن نقيضه المتمثل فى شعر الجاهلية. ويعنى ذلك أساساً عدم اتباع قواعد ومبادئ التراث السابق، كما يعنى أيضاً النقض الواضح «والمستمر للممارسات القائمة، بحيث يصبح الشعر دائمًا غريبًا وجديدًا فى لغته وأبنيته ومعانيه».

أما فى الفصل الثالث ـ «علم الشعر والفكر» ـ فيعالج أدونيس القضية بالغة الصعوبة للانفصال المعرفى بين ما نسميه بالفكر والشعر. والقضية التاريخية التى يطرحها استمراراً لما يذهب إليه فى سائر الكتاب تقول إن التفكير العربى المنشئ للقواعد فى التراث الشعرى قد فرض انفصالاً زائفًا، وإن كان قد دام، بين الشعر من ناحية والأشكال

الأخرى للتفكير الفلسفي «المقبول» من ناحية أخرى. وهذه ثنائية زائفة لأنها ليست صحيحة، ولأنه توجد أدلة كثيرة في التراث العربي في عصوره الجاهلية واللاحقة على أن الشعر لم يكن في الغالب الأعم مجرد «أغان» تصاغ وفق قواعد معينة وما اشتق منها من أشكال مكتوبة، بل كان أيضاً شعراً «حداثياً» ؛ أي «طريقة معينة لتناول العالم والأشياء عبر الفكر يقوم على التجربة الفكرية، كما يقوم على التجربة العاطفية». ويطرح أدونيس عبر هذا الفصل فكرته الرئيسية القائلة بأن تياراً حداثياً كان موجوداً على الدوام في الشعر العربي - بل إن بعضاً من أروع أمثلة الشعر بوصفه نظرة متكاملة إلى العالم وكشفاً له توجد عند أساطين الشعر العربي - إلا أن هذا التيار أسيء فهمه أو تعرض للقمع تاريخياً على يد التيارات الشعرية الغالبة داخل التراث العربي نفسه، التي اتسمت بالطابع الديني أساساً. ويقدم لنا ما تبقى من هذا الفصل عرضاً واضحاً ومفيداً لثلاثة من أفضل النماذج التي يأتي بها أدونيس لتدعيم أطروحته : أبو نواس و النفرى والمعرى. ويستحيل أن نفى هذا العرض حقه في عجالة كهذه ، وأن نتبين قراءة أدونيس الذكية والدقيقة لهذا الشعر، وهو يكتب بأسلوب غنائي نقدى لايصدر إلا عن شاعر، لكنه كذلك يقدم الحجج الرائعة بوصفه قارئا للتاريخ يكتب ضد التيار ويكتب أيضاً عن ذلك التيار في محاولة لقلب الافتراضات الجوهرية لتراث نقدى طويل وقوى.

ويبلور الفصل الأخير هذه النقاط كلها، كما يطرح بحرص قضية من شأنها أن تثير الكثير من القلق والخلاف الحاد: ففي «علم الشعر والحداثة» يطرح أدونيس نظرته لمجريات اللقاء بين الشرق والغرب وعلاقته هو بتراث الشعر العربي، كما ظهرت من خلال لقائه مع الغرب بشتى تيارات الحداثة فيه. وهو يدرك جيداً، كما هي عادته، أن قضية الحداثة الشعرية لا تنفصل عن الحركات الثقافية العامة. ويركز أدونيس في أسلوب وجيز على الشعر نفسه دون أن يغفل، أو يجعلنا نغفل، الإحساس القوى بأن التيارات الثقافية والتاريخية العريضة تنشط في هذا المجال في تشابك تام. وقد وردت إحدى الفقرات الأساسية بشكل مجزء على غلاف الكتاب الخلفي ولكنى أوردها هنا بالكامل:

يجب أن أعترف هنا بأننى واحد ممن أسرتهم الثقافة الغربية. لكن البعض منا تجاوز هذه المرحلة مجهزاً بوعى متغير ومفاهيم جديدة مكنتنا من أن نعيد قراءة تراثنا بأعين جديدة وأن نعى استقلالنا الثقافي. ولابد كذلك أن أعترف أننى لم أكتشف هذه الحداثة في الشعر العربي من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأنظمته المعرفية. بل إن ما غير من فهمى لأبى نواس وكشف عن خاصته الشعرية المميزة وعن حداثته كان قراءتى لبودلير، وقد فسرت لى أعمال مالارميه أسرار لغة أبى تمام الشعرية وأبعادها العصرية. وقادتنى قراءاتى في رامبو ونرفال وبريتون إلى اكتشاف شعر الكتاب المتصوفين بكل تفرده وروعته، كما أن النقد الفرنسي الحديث وجّهنى إلى جدة النظرة النقدية عند الجرجاني.(٨٠ - ٨١)

وتثار في هذه الفقرة قضايا عديدة ذات أهمية كبيرة في الوقت الراهن، مما يتعذر معه على من يتصدى لعرض الكتاب أن يفيها حقها، ومن بينها قضية ما إذا كنا نستطيع ، أو يجب علينا، أن نقرأ الشعر بالطريقة التي تحثنا عليها «موضوعية» الدراسات الحديثة، وكذلك القضية المتشابكة بالغة الاتساع حول ما إذا كان يمكن تحقيق الحداثة الثقافية العربية، دون الإسقاط الكامل لقوى «التراث» واعتناق نزعة علمانية و«حداثة» سوف تظل مشوبة «بالآخر» ، مهما كانت براعة الحجج التي يقدمها كاتب ذكى مثل أدونيس. ويبدو مع ذلك، قرب نهاية هذا الفصل، أن أدونيس يقول بأنه لو فهم التراث العربي «حداثاته» بشكل كامل وقيّمها على ضوء هذا الفهم لما كانت هناك حاجة إلى التحول صوب الغرب ؛ أي أن شعراء المستقبل لن يكونوا مضطرين إلى قراءة بودلير ورامبو ليفهموا التراث العربي كما فهمه هو ويفهمه.

غير أن هذه المقولة تكتنفها صعوبة بالغة، سواء على صعيد الشعر أو على صعيد السياسة ، ومما يحمد لأدونيس أنه يبدو عليه فقط أنه يطرح هذا الأمر وأنه لايبسط الموضوع إلى حد يخل به. وأنا لا أفهم مقالاته، كما فهمها البعض، على أنها تدعو إلى أن يتوقف العرب عن قراءة الغرب، بل هي

دعوة لقراءة التراثين الغربى والعربى بالطريقة نفسها بوصفهما سلسلة متصلة من الصراعات بين التيار التقليدى المنشئ للقواعد من ناحية، والتيار الحداثى من ناحية أخرى. وتشترك فى المنحى نفسه مع هذا الكتاب تلك المقالات حول الحداثة التى كتبها إليوت وباوند على وجه الخصوص، حيث كانا يجاهدان عن وعى فى معالجة العلاقة بين التراث والحداثة، كما تتشابه معه جهودهما (التى نجحت فى جوانب حاسمة) فى إعادة وضع بعض الشعراء الوسيطيين ظاهرى «الحداثة» فى المجرى العام للأدب الأنجلو - أمريكى.

وبالإضافة إلى ذلك، وهو ما يهمنا فى هذا الصدد، يشير أدونيس - وإن بإيجاز شديد - إلى أن الحداثة أو العصرية داخل التراث العربى كانت نتاجاً لفترات من التمازج الثقافى، حينما سار النشاط الإبداعى العربى جنباً إلى جنب، كما يقول، مع روح من التطلع والانفتاح تجاه الثقافات الأخرى. وعلى الرغم من أن أدونيس يشير فقط، وبشكل موجز، إلى إنجازات العصر الوسيط («لقد حمل هذا المزيج الحضارة العربية - الإسلامية فى أنضج عصورها إلى الغرب عن طريق الأندلس» ـــ ٨٩) فإنه كان يجدر به أن يضيف إلى ذلك الحقيقة التاريخية القائلة بأن النشاط الخلاق المدهش فى الغرب ـــ خصوصا إنجازات الثقافة العلمانية - الذى بدأ حوالى القرن الثانى عشر قد تأتى من الرغبة والقدرة على أخذ الكثير من الثقافة العربية واستلهامها، على الرغم من العداوات الإيديولوجية التى صورت فى المقام الأول، كما يحدث الآن، من جانب الكهنوت. وربما نشأ دور منطقى مدهش لو أدرك المرء أن الحداثة العلمانية فى الشعر فى أوروبا القرن الثانى عشر، على سبيل المثال، لايمكن فهمها بمعزل عن سياق الأشكال الشعرية الأندلسية، وأن الإنتاج الشعرى القوى لتلك الحقبة يعد لذلك، وبعد دهور وقرون، السلف الحداثى الذى استعاده دعاة العصرية الأصلاء مثل باوند وإليوت فى مسعاهم إلى تحرير الشعر الإنجليزى من نير ملتون.

وبجانب ذلك، يسلط أدونيس الضوء فى مجال الشعر على ماعده إحدى المفارقات النظرية المركزية فى التأريخ الأدبى، ألا وهى الكيفية التى يمكن بها أو يجب لقراءاتنا العشوائية فى التاريخ أن تشكل إحساسنا بالشعر وتضاريسه بصورة قوية، بل الكيفية التى ينبغى بها للمرء أن يقرأ أبا نواس بشكل مختلف بعد قراءة بودلير والعكس بالعكس. ولو جاز لنا أن نستعير أحد التعبيرات المدهشة من قسم معقد فى هذه المقالة، لقلنا إن الأدب هو البوتقة التى تلتقى فيها الأزمنة. ولعلنا نضيف والتى تلتقى فيها كل الثقافات؛ حيث إن القليل من الشعراء العظام استطاعوا تحديد مسار تاريخهم عبر الخطوط القومية والإيديولوجية وحدها. إن تعقد قضية التأثر والتأثير الشعرى هنا يتعلق، كما هو واضح، بارتباط نتاج شعرى معين بثقافته السياسية. فبودلير ليس هو «الشاعر الخصم» بل رمز لهيمنة فرنسا الثقافية* . ولكن فى النهاية، يتعلق التأثير والأصالة بقدرة الشاعر على مصارعة شياطينه وليس الفرار منهم. وقد قدم لنا أدونيس فى صراعه مع القوى الشعرية التى شكلته وفى محاولته كتابة تاريخها وتحديد فترات حداثتها نموذجاً جيداً عن طبيعته من حيث هو شاعر قوى مستقل يماثل أى نموذج نجده فى أى من قصائده.

وإذا كنت أوصى، بضمير مرتاح، كل مهتم بالدراسات الأدبية العربية بأن يقرأ هذا الكتاب، فإنى أعتقد أن قيمته وتأثيره الحقيقى فى المستقبل سيكونان فى أوساط الشعراء والنقاد الذين لايبالون كثيراً بالانتماءات القومية - أى كل الشعراء والنقاد ذوى النزعة المستقلة القوية. وإذا كان أدونيس يحاول بأسلوب الشاعر المميز أن يفسح المجال ويحدد الأسلاف فى تراثه هو، فإنه يتحدث فى مجموعة المقالات الرائعة هذه عن القضايا الأساسية لكل الثقافات الشعرية. ولعله إنجاز فريد أن يتمكن من القيام بهذا، أى أن ينشئ نظرية واضحة المعالم، وأن يحترم فى الوقت نفسه الخصائص المميزة للتراث العربى، كما يقترح إعادة كتابة جذرية لتاريخ هذا التراث.

الهوامش:

* تعتمد الكاتبة فى هذه الفقرة على بعض المصطلحات والمفاهيم التى وردت فى كتابات الناقد الأمريكى هارولد بلوم ومنها مصطلحات «الخصم» (Agon) والشاعر المستقل بخلقه فى مواجهة من سبقه من كبار الشعراء (strong poet) و«السلف» (ancestry). وغنى عن البيان أن هذه المفاهيم تقع فى سياق فكرى خاص لا تتضح معانيها كثيراً بعيداً عنه. [المترجم]

أدونيس: هاجس البحث والتأويل

التعبير عن الحداثة شعراً ونثراً

جودت فخر الدين*

ذهب أدونيس في تجاربه الشعرية أبعد من أي شاعر من شعراء الحداثة، فكان له ما لم يكن لغيره من اختبارات واسعة ومتنوّعة لإمكانات اللغة والإيقاع، ومن محاولات للخروج بالقصيدة من نمط بنائي واحد، ليصبح بالإمكان أن تحظى بأشكال تعصى - بهذه بالنسبة أو تلك - على الحصر، أو الوصف الدقيق.

لقد بدا أدونيس، منذ بداياته ومن خلال جماعة «شعر»، الأكثر اضطلاعاً بين أقرانه بهموم الحداثة، ثم - فيما بعد - الأوضح تعبيراً عن مفهومها أو عن خطوطها العريضة، ليس فيما كتبه من شعر وحسب، بل فيما كتبه أيضاً من دراسات ومقالات. إن من يراجع كتابات أدونيس - على أنواعها - في تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدّم بخطى مدروسة، وكأنّه كان يتقدّم على هدًى من رؤية واضحة إلى المراحل التي ينبغي أن تمرّ بها تجربته الأدبية والفكرية. فممّا يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالاً في منأى عن إعمال الفكر بحثاً عن آفاق جديدة للثقافة أو المعرفة.

شعرُ أدونيس ليس تفجراً تلقائياً للمشاعر، كما هي الحال مثلاً بالنسبة إلى شاعر «حديث» آخر هو بدر شاكر السياب، كما أنه ليس انجرافاً أو حماسة غير منضبطة أمام مغريات ثقافية وافدة. شعرُ أدونيس تبصر وتعمق وتفكير، ينطلق من قناعة بوجوب تغيير الأوضاع القائمة. ويتجهُ إلى إنتاج معرفة جديدة. لذا، نستطيع القول إن شعر أدونيس يتّجه إلى العقل أكثر مما يتّجه إلى الحسّ، فيضع المتلقي في جو من التأمل والمراجعة والتساؤل، أكثر ممّا يستثير حواسّه أو طربه. هذا مع الإشارة إلى أن هذا لا يتنافى أحياناً مع إعمال

* شاعر وناقد . أستاذ بكلية الآداب، الجامعة اللبنانية، بيروت.

الفكر. المستوى العقلى (أو الذهنى) يتقدم، إذن، فى شعر أدونيس على المستوى العاطفى، دون أن يلغيه تماماً.

لقد رسم أدونيس، فى شعره ونثره، ملامح الأفق المعرفى الذى تطلّعت إليه حركة الشعر العربى الحديث. وربّما بسبب من ذلك كان الأبعد أثراً فى هذه الحركة وفى توجيهها. وإذا كنا نجد ـ بين شعراء الحداثة ـ من مثّلوا توجهات شعريةً فريدة، وكتبوا من القصائد ما يحدث فى نفس القارئ أعمق الاستجابات أو الانفعالات، كالسياب وعبدالصبور على سبيل المثال لا الحصر، فإن أدونيس هو الذى أعطى فى شعره المعادل الفنى ـ اللغوى لما انطوت عليه حركة الحداثة من مضمون فكرى، وهو الذى عبر فى دراساته عن الأبعاد النظرية التى شكّلت خطّها البيانى. هذا لا يعنى أن حركة الحداثة ـ قد اكتسبت صفات نهائية، وأنها باتت مغلقةً على عدد من المفاهيم والقواعد.

محطتان شعريتان

فى شعر أدونيس ـ الذى يُعدّ بين شعراء الحداثة من أكثرهم غزارةً ـ محطتان أساسيتان: (أغانى مهيار الدمشقى) ١٩٦١، و(مفرد بصيغة الجمع) ١٩٧٧. من خلالهما يمكن رسم الملامح العامّة لشعر أدونيس، ورصد أهم الإضافات التى قدّمها عبر مسيرته الفنيّة.

قبيل (أغانى مهيار الدمشقى) ظهرت لأدونيس مجموعتان شعريتان [١] (قصائد أولى) ١٩٥٧، و(أوراق فى الريح) ١٩٥٨. فى قصائد هاتين المجموعتين التى يعود أوّل تاريخ لها إلى العام ١٩٤٧ نلاحظ علاقة أدونيس الوثيقة بالتراث الشعرى العربى. يعبر الشاعر عن هذه العلاقة بطريقة تشى بأنه يهفو إلى تجديد فى القول الشعرى. فى (قصائد أولى) لايبدو أدونيس مغرقاً فى الرومنطيقية شأن غيره من شعراء الحداثة (السياب، عبدالصبور،... وغيرهما). كان حدسُه الثقافى ـ المعرفى ماثلاً حتى فى بداياته، ففى قصائده الأولى كان أدونيس مدفوعاً برغبة فى البحث، فى اكتشاف العالم، فى ابتكار علاقات جديدة. وكانت الأفكار هى أكثر ما تحفل به قصائده، أكثر من الأشياء والمناسبات. ويبدو أدونيس فى قصائده هذه محتفيا بالعناصر التراثية التى قامت عليها القصيدة العمودية، يتلذذ بالإيقاعات (الأوزان والقوافى)، ويتفنن باستخدامها، حتى أنه يلجأ فى الغالب إلى الغريب أو غير المألوف منها:

أمسِ، فأرهْ
حفرتْ فى رأسيَ الضائع حُفرهْ
ربّما ترغبُ فيه
ربّما تطمح أن تملك فيه
كلُّ تيه
ربّما ترغبُ أن تُصبحَ فكرهْ[٢].

فى (قصائد أولى) نجد مقطوعات موزونةً مقفّاةً، قصيرةً فى الغالب، ولكنّ الرغبة فى الخروج على نمط محدّد للتعبير الشعرى كامنة فيها، وتظهر بشكل جليّ فى (أوراق فى الريح)، حيث يتخلى الشاعر عن البيت (أو الشطر) وحدةً إيقاعية فى القصيدة، وحيث نجد قطعتين مبنيّتين بناء مسرحيّاً هما مجنون بين الموتى، والسديم. (أوراق فى الريح) تمهيدٌ لـ أغانى مهيار الدمشقى، هذا الكتاب الذى عبر فيه أدونيس عن مشروعه التحويلى، فى مستوى اللغة الشعرية، وفى مستوى بناء القصيدة، وفى مستويات أخرى.

أغانى مهيار الدمشقى: شعر ونثر

تتألف (أغانى مهيار الدمشقى) من سبعة أقسام تحمل العناوين التالية: فارس الكلمات الغريبة، ساحر الغبار، الإله الميت، إرم ذات العماد، الزمان الصغير، طرف العالم، الموت المعاد. ولما كانت الأقسام الستة الأولى تتشابه فى بنائها، مختلفةً فى ذلك عن القسم السابع، فإننا سوف نرجئ الكلام عن هذا الأخير لنبدأه عن الأقسام الأولى. تخضع هذه الأقسام لتصميم هندسى واحد، فيبدأ كلٌّ واحد منها بمقطع (نثرى) يحمل عنوان «مزمور»، تليه مقطوعات «موزونة»، لا

تتجاوز المقطوعة الصفحة الواحدة إلا فى حالات قليلة، ويحمل كلٌ منها عنواناً خاصاً. والمزامير التى تمهد للمقطوعات تتكامل فى إعطاء صورة وافية عن مهيار، تلك الشخصية التى يجد فيها الشاعر تمثيلاً لشخصيته، محمِّلاً إيّاها ما أمكنه من الدلالات الرمزية: سيزيف، فينيق، أوديس، الخضر، الحلّاج، بشار... إلخ.

هذا التصميم الهندسى (مدخل نثرى + مقطوعات موزونة) إنما هو صورة لمخطط بنائى، أو إطار للربط بين حالات منفصلة، تعبر عنها المقطوعات الموزونة القصيرة، ويوضحها المزمور النثرى واصفاً إياها فى سياق من البحث لا يعرف التداعى أو التشوّش.

«آه أيها البحث، يا وعائى» (٣). يُقرّ أدونيس بأن الشعر لديه بحث، وما سعيه إلى رسم صورة متكاملة الملامح لمهيار إلا بحث متكرر عن نفسه، يبدأ فى أول كل قسم بالإعلان عن سمات عامّة وظاهرة لمهيار (المزمور)، ثم يمضى بعد ذلك إلى تأكيد هذه السمات أو تدعيمها بحالات خاصّة وباطنية (المقطوعات). كأنّ المزمور ظاهر نثرى لباطن شعرى هو المقطوعات. نأخذ مثالاً على ذلك شيئاً من مزمور القسم الثانى (ساحر الغبار)، ونتبعه بمقطوعة من مقطوعاته تحمل عنوان «أسلمتُ أيامى»:

(مزمور): إننى نبىٌّ وشكّاك. أعجن خميرة السقوط، أترك الماضى فى سقوطه وأختار نفسى، أُفلطح العصر وأُصفّحه، أناديه: أيها العملاق المسخ، أيها المسخ العملاق، وأضحك وأبكى.

إننى حجّةٌ ضدّ العصر (٤).

(أسلمتُ أيامى):

أسلمت أيامى لهاويةٍ
تعلو وتهبط تحت مركبتى
وحفرتُ فى عينىَّ مقبرتى،
أنا سيِّدُ الأشباح أمنحُها
جنسى، وأمس منحتها لغتى
وبكيت للتاريخ منهزمًا
متعثرًا يكبو على شفتى
وبكيت للرعب الذى احترقتْ
أشجاره الخضراء فى رئتى؛
أنا سيِّد الأشباح أضربُها
وأسوقُها بدمى وحنجرتى
الشمسُ قبّرة رميتُ لها
أنشوطتى والريح قبّعتى (٥)

ولكنْ، كيف لنا أن نضع ثنائى الشعر والنثر مقابل ثنائى الباطن والظاهر؟ إذا كنّا قد فرّقنا ـ فيما تقدّم ـ بين المزمور وما يليه من المقطوعات، فقلنا إنّ المزمور نثرى والمقطوعات شعرية، فإننا لم نقصد إلى ذلك إلا على نحو اصطلاحى، ذلك أن التمييز الفنى بين الشعر والنثر لا يقيم الوزنَ فاصلاً حاسماً بينهما. إنّ كل فرق بين النثر (ممثّلاً بالمزمور) والشعر (ممثّلاً بالمقطوعات) يضمحلُّ عندما نرى تلك المقطوعات وقفات تأملية، يتقصى فيها الشاعر من واقعه الفكرى والنفسى مايُسوِّغ الملامح العامّة التى وضعها لمهيار فى المزمور. كأنه فى هذه الوقفات التى قلّما يخفق فيها إيقاع الحياة القريب، يسعى إلى إقرار فرضية أتى بها المزمور. هكذا يكون النثر أو الظاهر فى قصدنا فرضية أو إعلاناً، والشعر أو الباطن تنقيباً أو غوصاً، ولكن الفرق الفنى بينهما فى هذا السياق المتكامل (المزمور + المقطوعات) يضمحلُّ ـ كما أسلفنا ـ بين ما هو موزون وما هو غير موزون.

هل نطلق على مشروع البحث الذى قدّمه أدونيس فى (أغانى مهيار) اسم الشعر أو النثر؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، نحاول فيما يلى تلخيص السمات العامّة التى أقرّها الشاعر لمهيار فى المزامير الستّة: الحيرة، التناقض، السحر، الجنون، النبوّة، الضياع، الرفض، التمرُّد، الشكّ، التفرُّد، الغموض، التشرد، الغربة، الخَلْق، السقوط... إلخ.

يتابع أدونيس تقصى هذه الخصائص فى المقطوعات التى تلي المزامير، وذلك عبر حالات من التبصُّر لا يشوبُها انغماس فى تفاصيل الحياة. إنه تبصُّر محلق، لا يتلاشى فى الواقع، بل يحوم فوقه. وفي استطاعتنا القول إن الشاعر فى (أغانى مهيار) لا ينفكُّ ينوع على تلك الخصائص التى أوردناها، والتى ارتضاها لشخصية لا ينفكُّ يكررها فى صيغ مختلفة، مستمراً فى عملية من البحث لا ينقطع تساوقها (الشرى) لما تنطوى عليه من عناصر المنطق والتأمل الهادف. إلا أنَّ الطابع النثرى لعملية البحث هذه لا ينفى كونها مشروعاً شعريا. وشعريَّةُ هذا المشروع (أو البحث) لا يمكن تبيُّنها إلا فى مستوى (اللغة الشعرية).

لغة الشعر فى أغانى مهيار

يضع أدونيس هاجس البحث فى أفق الشعر عبر اجتهاده فى تحويل اللغة الشعرية. وكلمة تحويل تشير هنا إلى موقف رافض لدى أدونيس حيال نوع موروثٍ من اللغة، ولعلّه ذلك النوع الذى روّجت له وحدّدت مقوماته علوم البلاغة العربية. وقد سعى أدونيس - كما سعى غيره من شعراء الحداثة - إلى تحويل اللغة الشعرية فى مستويين: تركيبى (نحوى)، ودلالى (بيانى). وإذا كان أدونيس يرى بأن ذلك يتحقق عن طريق ابتكار علاقات جديدة بين المفردات، فإنه يحافظ فى كتابته الشعرية على أصول التركيب النحوى، بل يصدر عن تمرُّس وخبرة ظاهرين فيما يتعلّق بأساليب هذا التركيب المعروفة، يعبران عن صلته الوثيقة بالتراث اللغوى. هكذا لم يشأ أدونيس أن يكون فوضوياً فيما يتعلق بالنحو، بل أبقى على أصوله وحاول إغناءه بتجارب جديدة. إلا أنه عبَّر عن موقفه الرافض للغة الشعر كما حددتها البلاغة العربية فى المستوى البيانى، ولنقل فى مستوى الصورة الشعرية:

فى (أغانى مهيار)، تبلغ الصورة الشعرية شأواً بعيدا فى ابتعادها عما دعت إليه البلاغة ممثّلة بالنظرية النقدية الشهيرة (عمود الشعر) من التزام بأصول بيانية، كإصابة الوصف، والمقاربة فى التشبيه. ومناسبة المستعار للمستعار له... وما إلى ذلك. لم يعد التصوير كما شاء له عمود الشعر إيضاحاً للمعانى وتقريباً لأفكار بإقامة علاقات بين عناصر متقاربة فى الأصل، بل غدا لدى أدونيس تأليفاً لعلاقات غير متوقعة بين عناصر الصورة، مما ينطوى على قدر من الغموض، ويبعث العديد من الإيحاءات. نأخذ أمثلةًعلى ذلك الصور التالية من أغانى مهيار:

أ - إنه كاهنٌ حجريُّ النعاس
إنه مثقل باللغات البعيدة (٦)

ب - وجه مهيار نار
تحرق أرض النجوم الأليفة (٧)

ج - الشمس قبرة رميت لها
أنشوطتى والريح قبّعتى (٨)

د - ثمة جسرٌ من الدمع يمشى معى
يتكسّر تحت جفونى (٩)

هـ - الضحى محترق الوجه شريدٌ
وأنا موتُ القمر (١٠)

و - ورأيت: كان الغيم حنجرةً
والماء جدراناً من اللهب (١١)

ز - عيناى عند فراشة
والرعبُ يضرب أغنياتى (١٢)

إن الإمكانات الكبيرة التى يُظهرها أدونيس فى (أغانى مهيار)، وهو ينوع فى ابتكار الصور الشعرية على موضوع واحد (البحث عن الذات أو رسم صورة متكاملة لمهيار) تظهر عناوينه الكبيرة فى المزامير، هى التى تجعل من مشروع البحث هذا عملاً شعرياً، تطغى فيه التجربة اللغوية على كلّ

تجربة أخرى، أى أنّ المهارة اللغوية تُغيب كل انفعال. كأنما التجربة الشعورية أو المعاناة عنصرٌ أوليٌّ يذوب فى معارج اللغة وهى تخضع للمخطّط البيانى الذى يمليه مشروع البحث. وهنا تبرز قدرة أدونيس على أن يكون كلاسيكيًا لا فوضويًا، قدرتُه على أن ينهل من خزائن الموروث اللغوى فى سعيه لتحقيق مشروعه الجديد الذى يصدر عن همّ فكريّ له طابع الشمولية (معرفة الذات فى علاقتها بالآخر وبالتراث). وكلاسيكية هذه لا تتنافى مع قوله عن نفسه ممثلاً بمهيار: «لا أسلاف له، وفى خطواته جذوره» (١٣). فلغته الشعرية فى (أغانى مهيار) احتفاء بلغة الأسلاف، فى توجُّه لخلق العلاقات الجديدة بين عناصر الصور. وكلُّ كلاسيكية هى احتفاظٌ بنسبة معينة من نكهة الأسلاف.

الموت المعاد

يتألف هذا القسم الأخير من أغانى مهيار من تسع مراث، لا تختلف السبع الأولى فى بنائها عن المقطوعات التى أشرنا إليها فى كلامنا على الأقسام الستّة الأولى، فهى ذات بنية بسيطة إجمالاً، تعتمد البيت الشعرى، أو التفعيلة، وحدة لها، تتألف الواحدة من أبيات عدة، كما أنها لا تخلو من القوافى، بل تحفل بأنظمة متنوعة لها. أمّا المرثيتان الأخيرتان (مرثية الأيام الحاضرة، ومرثية القرن الأوّل) فتقومان على مزج بين النثر والأبيات الموزونة. وكأنّ أدونيس قد أراد بهاتين المرثيتين أن يعطى الإشارة إلى مشروعه اللاحق فى الخروج على البنية المحددة (أو المغلقة) للقصيدة، وذلك بجعلها متنوعة فى مستوياتها البنائية، متفلتةً من الضوابط المعروفة، وخصوصاً من ضوابط الإيقاع. بهذا تبرز أهمية (أغانى مهيار) بالنسبة إلى مسيرة أدونيس الشعرية، إذْ بدأ بنمط جديد من البناء الشعرى، وإن كانت بوادره قد ظهرت فى مجموعة (أوراق فى الريح) (١٤).

> فقد تعرّف القارئ العربى ببدايات هذا النمط من البناء الشعرى فى قصيدتى (مرثية الأيام الحاضرة) و(مرثية القرن الأوّل). غير أنّ هذا النمط لن يبلغ شكله الناضج، أى المتفتح إذا جاز التعبير، إلا فى كتاب التحوّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل (١٥).

هذا النمط البنائى الذى يعبر عن تنكُّر الشاعر للشكل المحدود والنهائى، كما يعبر عن انسياق حرّ لتيارات الرؤيا، الذى أطلق عليه كمال خير بك صفة «الشمولية المنفتحة» (١٦) قد بلغ مداه الأبعد فى كتاب أدونيس (مفرد بصيغة الجمع).

مفرد بصيغة الجمع

فى شعر أدونيس، إجمالاً، محو للموضوعات. وقد أشرنا إلى ذلك فى كلامنا عن (أغانى مهيار). فأدونيس يريد لشعره أن يتناول دائما الموضوع نفسه؛ ولكنه الموضوع الذى يشمل مختلف الموضوعات؛ لأنه يضع الشاعر أمام عالم يسعى إلى اكتشافه باستمرار. إنّ علاقة الشاعر بالعالم – فى نظر أدونيس – هى علاقةٌ متجددة، فالشاعر ينبغى له أن يمحو معرفته بالعالم كلما أراد اكتشافه. يمحو ما عرفه ليُنشئ ما يعرفه. بهذا يكون العالم بين يدى الشاعر بحاجة دائمة إلى اكتشافه.

الشاعر يمحو ويكتشف دائما. هذه المقولة التى يتبناها أدونيس، ويحلو له أن يرددها، هى التى توحد بين موضوعاته وهواجسه حتى لتبدو فى أشعاره موضوعاً واحدا، يصح لنا أن نصفه بالشامل، كما قد يصح لنا أن نقول إن ثقافة الشاعر بوجوهها المختلفة هى التى تحدد فى أشعاره تخوماً لموضوعه الواحد الشامل، تحدد له تخوما وتفاصيل واتجاهات، حتى ليصبح من الممكن القول إن هاجس الكشف (أو البحث) عند أدونيس، الذى يجيِّش عناصر ثقافته ويوظفها فى أشعاره، يردُّ إلى مرتبة ثانوية عناصر الشعر المرتبطة بما يمكن أن نسمّيه استجابات مباشرة أو تلقائية تجاه مظاهر الحياة. هذا الأمر نجده أوضح فأوضح كلما ابتعدنا عن (أغانى مهيار) فى اتجاه (مفرد بصيغة الجمع) (١٧) مروراً (بكتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) و(المسرح والمرايا)

وصولاً إلى (وقت بين الرماد والورد)، حيث نجد ثلاث قصائد طويلة هي: «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، «هذا هو اسمي»، «قبر من أجل نيويورك». فهذه القصائد راحت تتّسع لمستويات متعددة ومتفاوتة من الشعر والنثر، وراح الشاعر يمارس فيها قدراً أكبر من الحرية حيال ما هو مألوف أو منصوصٌ عليه في تأليف الشعر، وذلك تعبيراً منه عمّا يشبه «الصدمة» فى رؤيته إلى العالم وإلى قيمه المعاصرة، تلك الصدمة لا ينفكُّ أدونيس يحوّلها فى قصائده إلى صدمة ثقافية، ربّما كي يكون بالإمكان معالجتها بالأفكار. هكذا ترك أدونيس لتجاربه الحسية، لأحاسيسه وانطباعاته وذكرياته... وغيرها أن تلتحف بأفكاره.

(مفرد بصيغة الجمع) قصيدة واحدة تمتدّ على مدى ٣٥١ صفحة، وإن كان الشاعر قد جعل فيها أربعة عناوين رئيسية: تكوين، تأريخ، جسد، سيمياء. فى هذه القصيدة، يمزج أدونيس بين صور من سيرته (فى طفولته ونشأته) ورؤاه إلى كلّ شئ، بما فى ذلك سيرته نفسها. لا يُقدّم أدونيس أيَّ شئ كما هو، حتىّ ولو كان من ذكرياته، بل يدرج كلّ شئ فى سياق تأملي ـ تأويلي. يستحضر دائماً صوراً أو شهادات من الماضى، هى بمثابة الإشارات أو الأدلّة أو المعالم التى تساعده على رسم اتجاهه نحو المستقبل. يوحى أدونيس للقارئ بأنه لا يرى إلى المستقبل إلا من خلال لقاء يعقده فى فكره وحدسه بين الماضى والحاضر.

تبدأ القصيدة بمقطع ينطوى على مخطّط سوف يتقدم الشاعر على هديه. وهذا المقطع يحمل عنواناً فرعياً هو «تخطيطات»، ونورد منه ما يأتى:

لم تكن الأرض جسدًا/ كانت جرحًا.

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبويْن، والسؤال يصير فضاءً.

اخرجْ إلى الفضاء أيها الطفل.

خرج عليٌّ

يستصحب

شمس البهلول

دفتر أخبار تاريخًا سريًا للموت

يعطى وقتًا لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء.. (١٨)

يعلن أدونيس فى المقطع الأول من القصيدة بداية لتكوُّن ثقافي. وتتمثّل هذه البداية فى «خروج عليّ إلى الفضاء». كذلك يعلن أدونيس عن مصادر لذلك التكوّن تتمثل بشمس البهلول ودفتر أفكار وتاريخ سرّيّ للموت. ولا يصعب على القارئ أن يجد فى هذه العناوين لمصادر التكوّن ذاك إشارات إلى رموز تراثية مفعمة بالدلالات، كذلك لا يصعب عليه أن يتوقع نيّةً لدى أدونيس فى تناول هذه الأمور أو فى استخدامها بطريقة خاصة لا تكتفى بما لها من طاقات إيحائية، وإنما ستعمل على شحنها بطاقات جديدة، على إغناء دلالاتها. وتحويلها فى اتجاهات تلائم النظر إلى الحاضر والمستقبل. هكذا يكون حضور الماضى فى أشعار أدونيس حضوراً حيّاً ومشعّاً، لا جامداً أو حيادياً.

لا يكتفى أدونيس بالإفادة، مرّةً أو مرّتين، من العناوين التى أعلنها فى بداية قصيدته، وإنما سيذهب إلى الإفادة منها مراراً. فالقصيدة تحتوى على مقاطع عديدة تحمل عناوين فرعية مثل: رقعة من دفتر أفكار، أو رقعة من تاريخ سرّى للموت.

«يمحو ويكتشف» صيغةٌ محببة لدى أدونيس، تتردّد مرّات كثيرة فى (مفرد بصيغة الجمع)، كأنّ الشاعر يريد أن يجعل منها عنواناً لمشروعه «التحويلى» فى الفكر والشعر على

السواء. وإذا كنّا قد أشرنا إلى ذلك فيما سبق، فلا بأس هنا من القول إنّ أدونيس يوحى للقارئ فى توظيفه لهذه الصيغة فى أماكن مختلفة من قصيدته بأنّ المحو اكتشاف، كما أن الاكتشاف محو، محاولا بذلك ــ ومتناسباً مع مقولات نظرية تحفل بها دراساته ــ أن يوحد الماضى بالحاضر فى لحظات تحتضن المستقبل. واللقاء الذى يقيمه بين الماضى والحاضر إنما يتمثل فى جعله الماضى (أو التاريخ) منعكساً فى مرآة الحاضر، وفى جعله الحاضر منعكساً فى مرآة الماضى (أو التاريخ).

نضرب صفحاً عن كل ذلك كى نقول إن الطاغى فى (مفرد بصيغة الجمع) هو الصنعة اللغوية التى تفصح عن مهارات لا حصر لها. ففى القصيدة تتقدّم استعراضات لغوية تبدو مقصودة فى ذاتها. وكأن أدونيس قد أراد الاحتفاء بهذا المظهر من مظاهر قصيدته، وأحبّ الإفصاح عنه فى أكثر من موضع. من ذلك مثلاً:

أتكلم دون أن أتكلّم

أسير دون أن أسير

أتغلغل بين الورقة وغصنها

الشىء والشىء

حين لا يعود يتميز

الخيط الأبيض من الخيط الأسود

أصرخ منتشيًا:

تهدّمْ أيها الوضوح

يا عدوّى الجميل.(١٩)

اللعبة الفنية لدى أدونيس، فى المستوى اللغوى، لا تنقض الأصول اللغوية المعروفة. بل إنّها على العكس من ذلك، تحتضن تلك الأصول وتحتفل بها وتغنيها بعلاقات جديدة. ولكن هذه اللعبة توحّد بين الصنعة ووجوه المعاناة على أنواعها. بكلمة أخرى تصبح المعاناة هى الصنعة عندما تذوب التجربة الانفعالية فى التجربة اللغوية.

إن طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) فى الشعر ظاهرة تتجلى بهذه النسبة أو تلك لدى شعراء تركوا آثاراً فى حركة الشعر العربى عامّة، واستطاعوا أن يحقّقوا اتجاهات جديدة، وهم بذلك إنما حققوا لغات، لكُلٍّ منهم لغته الخاصة. حتّى إن شاعراً (إحيائيا) كأحمد شوقى استطاع، وهو يعود إلى الماضى آخذاً بمقوّمات لغة جاهزة، أن يجعل لقصائده خصوصيةً لغوية تركت أثرها فى الشعر الحديث والمعاصر. استطاع بتسهيله وتبسيطه لغة الشعر العربى القديم أن يخضع لصنعته الموضوعات على اختلافها، محقّقا لنفسه موقع الريادة فى عصره، فى مناحى الشعر المتعددة: الغزل، المدح، الشعر التاريخى، الوطنى، التعليمى... إلخ. وقع شوقى على لغة جاهزة، ولكنّه استطاع أن يتميّز بعذوبة فى الإيقاع وسلاسة فى النظم تهيّأتا له باستخدام متميّز لتلك اللغة طغى على مختلف قصائده باختلاف موضوعاتها، وأرجع إلى مرتبة ثانية فى الأهمية كلَّ ما له علاقة بالانفعال أو التجربة الشعورية، فاتّحدت لديه المعاناة بالصنعة.

يرى أدونيس فى كلام له حول شوقى أنه يتّبع فى إنشائه الشعرى نسقاً واحداً من الكلام، أو أنه يعالج الموضوعات المختلفة بلغة واحدة: «فالواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو دائماً ضيف فى بيت اللغة»(٢٠). كأنما أدونيس قد رأى إلى فعل شوقى، ثم قام به معكوساً. فإذا كان شوقى قد عالج موضوعات مختلفة بلغة واحدة، فإن أدونيس قد عمد إلى الموضوع الواحد فعالجه بلغة سعى إلى تطويرها باستمرار، كى لا نقول بلغات مختلفة. فلشخصية أدونيس اللغوية المستندة إلى التراث اللغوى ملامح عامّة تبقى ماثلةً فى جميع قصائده، وإن تعدّدت التنويعات فى التراكيب والصور. هكذا نجد بين مشروع شوقى الإحيائى ومشروع أدونيس التحويلى تشابهاً من ناحية طغيان التجربة اللغوية (الصنعة) فى أشعارهما، وإن كانت هذه الصنعة تصدر لدى الأول عن اطمئنان إلى لغة جاهزة وسعى إلى تهذيبها، بينما

تصدر لدى الثانى عن قلق إزاء اللغة يسعى إلى تجديدها فى استمرار.

أشعار أخرى

بعد (مفرد بصيغة الجمع)، صدرت لأدونيس مجموعات شعرية لن نتناولها بالتفصيل، بل سنشير إلى بعضها، فقد أظهرنا - فيما سبق من كلامنا - ملامح عامة لتجربة أدونيس الشعرية يمكن لها أن تنطبق على أشعاره التى ظهرت بعد (مفرد بصيغة الجمع). نشير مثلاً إلى (كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل) [٢١] وإلى (كتاب الحصار) [٢٢]. فى هذين الكتابين نجد القصائد الطويلة إلى جانب المقطوعات القصيرة، نجد الإسهاب والتفصيل إلى جانب الاختصار والتكثيف، نجد القصائد الموزونة إلى جانب القصائد غير الموزونة. ولكنّ النكهة الأدونيسية موجودة هنا أو هناك. كأنّ الشاعر بعدما أظهر سمات عامة لتجربته، وقام باستنفار أقصى لعدّته الفنية فى (مفرد بصيغة الجمع)، راح بعد ذلك يستعمل ما يحلو له من تلك العدة فى التعبير عمّا يستجدّ له من حالات ومواقف، دون تخلٍ منه عن إخضاع كلّ ما يستجد لصالح موضوعه الواحد الشامل الذى يضع نفسه، من خلاله، فى مواجهة (ثقافية) مع العالَم والعصر. المناسبات، وحتّى اليوميات، يخضعها أدونيس لمقتضيات هذه المواجهة، ويدرجها فى موضوعه العام. من ذلك مثلاً بعض ما كتبه الشاعر ما بين يونيو (حزيران) ١٩٨٢ ويونيو (حزيران) ١٩٨٥، ونجده فى (كتاب الحصار).

ما نسوقه هنا لا ينفى دأب أدونيس على التفنُّن فى بناء قصائده، وجعلها مفتوحة لتخطيطات شتّى. من ذلك مثلاً ما نجده فى قصيدة «إسماعيل» [٢٣].

أدونيس الدارس والمُنظّر

كتابات أدونيس فى حقول الدراسة والنقد والتنظير لا تقف عند حدود الكشف عن ظواهر عامّة، أدبية أو فكرية، وإنما تنطوى على همومٍ أعمق لها صلة بتجربة الشاعر الشخصية. نستطيع القول، بكلمة أخرى، إن كتابات أدونيس فى الحقول المشار إليها ليست بريئة، أى أنها ليست موقوفةً على تناول الظواهر الأدبية والفكرية، على عرضها أو انتقادها، وإنما تتمحور - خلال ذلك التناول - حول قضية فردية تمثّلها تجربة أدونيس فى كتابة الشعر.

فى حالات التنظير والتحليل والنقد، لا يضع أدونيس آراءه وأفكاره فى منظومة مغلقة، بل يسوقها - فى الغالب - سوقاً تساؤلياً أو استفهامياً، مبْقياً لها الفضاء مفتوحاً، كما هى الحالة مع الشعر. والطريف فى هذا الأمر أنّ أفكار أدونيس وآراءه حيال بعض القضايا العامة: الشعر، النقد، اللغة، التراث، التفاعل الثقافى... إلخ تتردّد هى نفسها فى كتبه [٢٤] على هذا النحو أو ذاك، ولكن بما يجدد متعة القراءة. كأن كتابة أدونيس فى الدراسة والتنظير هى للكتابة فى ذاتها، كما الشأن مع الشعر أيضاً.

لغةُ أدونيس فى مجالات الدراسة والتنظير لغة خاصة، لانكاد نجد مثيلاً لها عند المعنيين بشؤون الأدب والنقد. من مزايا هذه اللغة الوضوح والصفاء. وهى إذ ترمى إلى التعبير عن أفكار مترابطة ضمن رؤية شاملة إلى قضايا الأدب والفكر، فإنها ترمى إلى نفسها أيضاً، أى أنها ليست مجرّد وسيلة للتعبير، بل هى أيضاً غاية له. من مزايا هذه اللغة أيضاً أنها تستدرج القارئ أدبياً، أو - بكلمة أخرى - تغريه فنياً كى تُقدّم إليه الفكرة وتقنعه بها. إنها إضفاء لطابع فنى من التناغم اللغوى - الأدبى على التحليل المتأنّى والعميق، فى سياق من السلاسة والانسياب، تبدو فيه المفردات والعبارات طيِّعة تبذل دلالاتها دون أدنى تعقيد.

الحداثة تجربة مستمرة، وهذا ما يعبِّر عنه أدونيس أفضل تعبير، خصوصاً عندما ينظر إلى الظاهرة الأدبية نظرة تنم عن حس تاريخى؛ إذ ينظر إلى كلام الحاضر فى علاقته مع كلام الماضى، ويرى أن فكر الحاضر يجب أن ينطلق من نقد لفكر الماضى. ولذلك، فالحداثة رؤية متجددة تعيد تشكيل الماضى والحاضر، فيما هى تنظر إلى المستقبل.

ينظر أدونيس إلى الكلام فى الماضى، وكــأنه يريد وصف الكلام فى الحاضر. بكلمة أخرى، يستلهم الماضى فى وصف الحاضر. هذا الاستلهام لايقوم على تمجيد آلى للماضى، وإنما يقوم على نقده والاستبصار فيه واستخلاص المعالم التى يمكن أن يفيد منها وصف الحاضر. هكذا يعيد مثلاً فى تناوله الشعر الجاهلى، فى كتابه (كلام البدايات)، صياغة التجربة، تجربة الحياة العربية فى العصر الجاهلى بأبعادها الحسية والثقافية، وذلك اعتماداً على النص - القصيدة، ويدعو إلى كتابة جديدة لتاريخ الأدب تقوم على النظر فى العلاقة بينه وبين الحياة التى انبثق منها، كأنه يريد من ذلك الكشف عن العناصر التى تبقى على حياة الأدب، وتجعلنا نحتفى به على الرغم من تعاقب الأزمنة عليه. كأنه يريد القبض على ذلك السر، أو العنصر اللازمنى، الذى يمنح الأدب جدة لا تبلى.

يرى أدونيس إلى نفسه وكلامه عندما يتناول الكلام فى الماضى، كأنما يدعو إلى التأريخ لأدب الحاضر عندما يدعو إلى إعادة التأريخ لأدب الماضى. وهو فى دراساته إنما يسعى إلى التعبير عن نفسه، وإلى تعرف ذاته أكثر فأكثر. وإذا كان هذا التعرف وذاك التعبير من الشؤون التى تخص الشعر أكثر من غيره، فقد يصح القول إن أدونيس قد نحا بالكتابة النثرية، فى النقد والدراسة الأدبية والتنظير للأدب وغيره، منحى شعرياً، محققاً فى ذلك قدراً لايستهان به من التكامل بين شعره ونثره.

الهوامش

(١) فى عام ١٩٧١، أصدرت دار العودة فى بيروت الآثار الكاملة لأدونيس فى مجلدين: الأول يضم المجموعات الشعرية التالية: **قصائد أولى**، **أوراق فى الريح**، **أغانى مهيار الدمشقى**. ويضم الثانى المجموعات التالية: **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**، **المسرح والمرايا**، **وقت بين الرماد والورد**.

(٢) من **قصائد أولى**، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٦٨.

(٣) من مزمور «الزمان الصغير»، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٤٦٥.

(٤) **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، ص ٣٥٦.

(٥) نفسه، ص ٣٨٢.

(٦) نفسه، ص ٣٤١.

(٧) نفسه، ص ٣٤٥.

(٨) نفسه، ص ٣٨٢.

(٩) نفسه، ص ٣٨٣.

(١٠) نفسه، ص ٤١٨.

(١١) نفسه، ص ٤٥٦.

(١٢) نفسه، ص ٤٩٧.

(١٣) نفسه، ص ٣٣٠.

(١٤) كانت «مرثية الأيام الحاضرة» قد نشرت فى **أوراق فى الريح** عام ١٩٥٨ بعنوان «وحده اليأس».

(١٥) كمال خير بك، **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر**، دار المشرق، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٦٩.

(١٦) نفسه، ص ٣٦٩.

(١٧) **مفرد بصيغة الجمع**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

(١٨) نفسه، ص ص١١ - ١٢.

(١٩) نفسه، ص ٢٨٢.

(٢٠) انظر مقدمة أدونيس لكتاب بعنوان **أحمد شوقى**، فى سلسلة ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

(٢١) **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

(٢٢) **كتاب الحصار**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

(٢٣) نفسه، ص ص٢١١ - ٢٣٩.

(٢٤) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

ـــ **مقدمة للشعر العربى**، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩ (ط١، ١٩٧١).

ـــ **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨ (ط١، ١٩٧٢).

ـــ **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩.

ـــ **الصوفية والسوريالية**، دار الساقى (لندن ـــ بيروت)، ط١، ١٩٩٢.

هوية أدونيس السرية

أمينة غصن*

أدونيس وأسئلة البداية:

قراءة لاهوتية لاتاريخية

متربعًا فى الساحة الثقافية العربية منذ ما يقارب العقود الأربعة يسائل الحداثة ويصنف التراث بين ثابت ومتحول، لاينطلق من أولانية شكلية بل من أولانية اللاشكل، يتحرر من المكتسب الاصطلاحى، لايمارس ما مورس ولايكرر لغة معروفة بل يختار المجىء من المجهول ومن المختلف؛ لأن التراث عنده ليس ما يصنعك بل ما تصنعه، إنه أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والدور النبوى الطوباوى الذى لايزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتى، ويمارس التقدم بتقليد الغرب لا بتجديد الفكر.

والسؤال: إلى أى مدى يسعى أدونيس إلى التحرر من تبعيته إزاء القدماء، أو إلى التخلص من دونيته إزاء المحدثين؟

* الجامعة الأمريكية، بيروت.

ولم لايزال أدونيس مشغولاً بأسئلة البداية: كيف نتعامل مع التراث؟ وكيف نقرأ أعلام الفكر العربى؟ أو كيف السبيل إلى تجديد الفكر الإسلامى؟

فى هذا الضوء يقف أدونيس عند معنى التراث ليقول:

ليس فى اللغة ما يشير إلى المعنى المتداول اليوم لكلمة «تراث»، فهى لغة، تعنى الإرث والميراث، أى «مايخلفه الرجل لورثته» من «المال والمجد» ويكمن الخلل فى استعمال هذا المصطلح اليوم، فى غموض يجعل التراث كلاً واحدًا، مساويا بين الأصل ومحاكاته. وإذا كان لابد من استخدام هذا المصطلح، فلابد، بالمقابل، من أن نراعى الاختلاف فى المستويات، من جهة، وفى الأزمنة من جهة ثانية. فهناك فروقات أساسية، بين الشعر الجاهلى والشعر العباسى، وبين الفكر القرآنى والفكر الفلسفى، وبين الحديث والفقه.

فالشعر العباسى والفكر الفلسفى والفقه ليست أصولاً وإنما هى «قراءات» للأصول، لذلك لا يمكن وضعها فى مستوى واحد أو تقويمها بمعايير واحدة. وهذا مما يسمح لنا بتحديد دقيق لمصطلح «التراث» فنقول إن التراث العربى الإسلامى هو الشعر الجاهلى، والقرآن والحديث، أى هو هذه الأصول التى «ورِّثت» للجميع والتى لا يختلف على أصوليتها. أما قراءات هذه الأصول فلا تسمى «تراثا» بالمعنى الدقيق. فكل قراءة للأصل بالرأى والعقل، إنما هى قراءة حديثة.

ومشكلات الحداثة فى الثقافة العربية ليست وليدة المجابهة مع الغرب«الحديث» وإنما هى أساساً، وليدة المجابهة مع الأعجمى أو مع الآخر غير العربى (الآرامى، الفارسى، اليونانى، الهندى، السريانى...) ونحن اليوم نتابع هذه المشكلات، لكن فى مواجهة أكثر تعقيدا وشمولاً. ونعرف جميعا أن معظم الذين تصدوا لقراءة التراث بدءاً من «عصر النهضة» قرأوا «القراءات» ولم يقرأوا «الأصول»، ومن هنا فشلها فى تقديم فكر جديد، أو فتح أفق جديد للبحث.

قلت معظم لأشير إلى استثنائين: الأول ما قام به على عبدالرازق فى كتابه عن «الإسلام وأصول الحكم» وما قام به طه حسين فى كتابه عن«الشعر الجاهلى»، وهذه قراءة لم تكتمل، عدا أنها رفضت رفضاً كلياً.[1]

إن حق النقد يجيز لنا أن نقف من نتاج أدونيس موقفاً نقدياً، ونحن إذ ننقده نستجيب لندائه النقدى ونكون بذلك أوفياء لمشروعه الفكرى والثقافى. فإذا كانت بداية النقد مساءلة فإننا نفتتح نقدنا بسؤال غائب عن أدبيات أدونيس الذى يقرر أن القرآن والحديث من الأصول التى ورِّثت للجميع ولايختلف على أصوليتها؛ ولكن ماذا عن إعادة قراءتها؟ وهل يطال النقد النص القرآنى ويخضعه لآلته التفكيكية أم أنه يقف على عتبات المحرم ورهبة المقدس بعيدا عن تجاوزها؟ وكيف يتحدد مسار أدونيس النقدى الذى لا يتوقف عن الدعوة إلى الإفادة من فتوحات الحداثة الفكرية فيقول:

الإبداع هو تحقيق دون نموذج، الإبداع نموذج ذاته. الإبداع ليس تقدماً تقنياً أو نموذجياً. إنه انبثاق ـ اكتشاف للأصل لانهاية له.

إبداعياً ليس فى «الغرب» شئ لم يأخذه من الشرق. الدين ، الفلسفة، الشعر، الفنون بعامة شرقية كلها. لذلك يمكن القول إن الغرب حضاريا هو ابن للشرق، لكنه تقنياً «لقيط». إنه فى دلالة أخرى، تمرد على الأب، وهو الآن لم يعد يكتفى بمجرد التمرد، وإنما يريد أن يقتل الأب.[2]

إن أدونيس الذى كثيراً ما نظّر للحداثة التى لا تنشأ مصالحة وإنما تنشأ هجوما؛ لأنها خرق لما هو سائد، يعود ليقيم المقارنة بين الحداثة فى الغرب وما يسميه الحداثة فى المجتمع العربى فيقول:

نشأت الحداثة فى الغرب فى تاريخ من التغير عبر الفلسفة والعلم والتقنية، ونشأت الحداثة العربية فى تاريخ من التأويل، تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحى الدينى وبالماضى إجمالاً.

الحداثة الغربية مغامرة فى المجهول فى «ما لم يعرف» والحداثة العربية عودة إلى المعلوم.

الحداثة الغربية تتحرك فى عالم لاسيطرة فيه للمقدس، والحداثة العربية تعيش فى عالم لاسيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينية.

الحداثة الغربية تتحرك فى عالم أمات مفهوم الله وأحيا الإنسان، والحداثة العربية تتحرك فى عالم، الإنسان فيه هو الميت والله فيه هو وحده الحى.[3]

إذا كان نقد الحقيقة يعنى توسيع مفهومنا للحقيقة فأين نقف من حقيقة الخطاب الأدونيسى؟ وماذا يبقى من هذا الخطاب إذا تعرض لتفكيك بناه وآلياته أو فضح ألاعيبه واستراتيجياته؟ فهل أدونيس متعلق عصابياً بالتراث والأصول والحضارة العربية؟ أم أن خطابه مازال ينزع منزعاً تلفيقياً؟ أم أنه لايزال يعانى أزمة السؤال المفخخ الذى هو سؤال الهوية والانتماء؟

غير أن أدونيس الذى يود الانتماء إلى فضاء الحداثة وما بعدها، لايزال يمسك بآليات دفاعية لاهوتية يلجأ إليها بوعى أو بغير وعى كى يقطع الطريق على المتربصين به، فيعود إلى النص القرآنى ليقول:

> إن دهشة العرب الأولى، إزاء القرآن، كانت لغوية. ولهذا لايمكن الفصل على أى مستوى بين الإسلام واللغة. فالكتاب مطلق اللغة، ومطلق الوجود ومطلق المعنى. ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمّى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلى فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهى ومعنى ذلك أنه مطلق: لايدرك معناه، ولايبدأ ولاينتهى: إنه ما وراء التاريخ الذى نستشفه ونقرأه عبر التاريخ.(٤)

من هنا، فإن علاقة الإنسان بالماضى أو القديم:

> علاقة إيروسية أو جنسية. لأن الماضى يجب أن يظل فى عذرية كاملة. كما أن الإنسان فى المجتمع العربى يحيا خارج الحركة التاريخية معلقاً بين ماضٍ هو الوحى ومستقبل هو النشور.(٥)

هذه العذرية التى يحدثنا عنها أدونيس تعود بنا إلى أبى تمام فى إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون، حتى إنه يشبه إبداع الشعر أى خلق العالم باللغة، بخلقه جنسياً ـ بالفعل الجنسى.(٦)

إنها العذرية التى وقف أدونيس خاشعاً دون قدسيتها، لأن أدونيس مازال يفكر تحت وطأة وعيه لهويته الجمعية ويصدر عن النماذج والصور والأطياف التى تتشكل منها هذه الهوية بحيث يبقى فريسة تهويماته الذاتية: «أجىء من بيت شيعى يرث الفاجعة لكنه ينتظر فرحاً يجىء».(٧)

لابد أن لوعى أدونيس الفردى حياة سرية داخلية يمكن لنا أن نلتقطها عن طريق إصغائنا لما لايقال (Le non dit) وللمصمت، وللكتابات التلميحية:

> لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة. كما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيرى. هكذا كان النص القرآنى تحولاً جذرياً وشاملاً: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التى لا تلامس الوجود إلا فى ظاهره الوثنى، إلى النظرة التى تلامسه فى عمقه الميتافيزيقى وفى شموله نشأة ومصيراً ومعاداً(٨).

أدونيس وسلطة النص:

النص المرجع والنص المحنة

إن أدونيس يقيم هنا سلطة النص وعليه يؤسس مرجعيته؛ لأنه يخشى الانقطاعات الجذرية بين الماضى والحاضر وينيط بنفسه دوراً هو من اختصاص أمة بكاملها، وهو الأدرى أنه لا توجد تغييرات جذرية وانعطافات حاسمة فى تاريخ الفكر الإسلامى إلا فى أذهان المثقفين الطوباويين، فالعلوى والمفارق والمقدس واللامرئى والرمزى والعجيب، وكل ما اصطلح على تسميته باسم «الغيب» ليس جانباً بدائياً فينا ولاحقبة غابرة من تاريخنا أو مرحلة من مراحل طفولتنا، وإنما هو جانب أصيل فى كينونتنا.

ولكن هل يخشى أدونيس الشبهة بما هى تساؤل واعتراض ورفض ومخالفة، وكأنه لايزال يتمثل أول شبهة وقعت فى الإسلام وتمثلت فى تساؤل البعض «عما منعوا من الخوض فيه» فإذا به يدارى قدسية الأصول ليتعرض لتاريخية اللغة وحركيتها، بحيث نستعظم أمر فصله بين النص

واللغـة، أو بين النص وتأويلاته. فـالنص اليـوم ينوء بفـيض التأويلات وتراكـمهـا وقد حولته إلى «نص/ محنة» تتعدد قراءاته وتتـهجن؛ لأن كل قـراءة يتـعرض لهـا هي ناسخة له لا نسـخـة طبق الأصل عنه. وكل قـراءة تأويليـة يجب أن تتشكل في حركة امتداد تاريخي لافي حركة حلزونية تعود من حيث تبـدأ. لأن الحركـة لاتعني العـودة إلى الجـذر أو الأصل للوقوف عنده كما يقول أدونيس:

> مثل هذه العودة تجعل من اللغة كياناً مقدساً، لغة فوق اللغة؛ أي أنها تعزلها عن التاريخ والزمن والإنسان وتحولها إلى طقس يحرك الإنسان باتجاه الأبدية. هكذا تصبح اللغة إقامة مسبقة في الجنة. لذلك، ترفض التلوث بغبار الأرض أو الاندماج في الواقع اليومي؛ لأن هذا الواقع تغير مستمر أي فناء دائم. غير أن التعلق بالأبدية يؤدي إلى سلبية كاملة، ويصبح اغتراباً كاملاً عن حركة التاريخ، وهذا يؤدي باللغة أن تعيش خارج الزمن والمجتمع.(٩)

لذا، يرى أدونيس أنه لايمكن أن تبدأ الثقافة المختلفة إلا بنقد الموروث نقداً جذرياً وشاملاً، إذ لايمكن أن نبني ثقافة جديدة، إذا لم نخلخل نقدياً بنى الثقافة القديمة، دون ذلك تكون الثقافة الجديدة طبقة تتراكم فوق طبقات الثقافة القـديمة بحيث تمتـصـهـا هذه الأخيرة ولا تكون لهـا أية فاعلية، ويمكن أن تستمد هذه الثقافة الجديدة أسئلتها ـ برأي أدونيس ـ من عناصـر قـامت في الفكر العـربي كالقرمطية التي نادت بقيام مجتمع اشتراكي، أو الصوفية الداعية إلى أنسنة الوجود، وتوكيد أولية الباطن، والقوى غير العـقـلانيـة كـالحلم والخيـال والرؤيا والحدس أو الشـعـر في توكيده مبدأي الحرية والإبداع لأن مناعة الشعب ـ كما يقول أدونيس:

> تضعف تبعاً لمناعته الثقـافيـة. فالشعب الذي لايملك حضوراً ثقافياً خلاقاً، لايمكن أن يكون له حضور سياسي خلاق، فلا سياسة عظيمة دون ثقافة عظيمة.(١٠)

غير أن الثقافة العظيمة ليست مجرد دعوة أو رسالة نبشر بها ولا هي مجرد استعراض لما أنجزه الفكر الحديث. إنها ثقافة مثلثة الأبعاد يتداخل فيها التفسير والتأويل والتفكيك. فاللغة لاتقول الأشياء بحرفيتها أو بشكلها الساذج والغفل. لأن المجاز يقيم الفجوة بين الكلمات والأشياء ويقتضي «عودة المعنى». وكل عودة هي استعادة، وكل استعادة هي اختلاف بقدر ما هي تشابه. والمعنى إذ يستعاد لايتكرر بل يتحول إلى طبقات متراكمة من التأويلات.

فاللغة التي تتكلم من وراء الذات المتعالية ليست تعبيراً صافيا عن مقـاصد صـاحبـهـا، وإنما هي تعبير عن معنى يستعصى أبداً على الحضور، إنه المعنى الغيبي الذي لاهوية له. والمثال على ذلك يقدمه لنا «النص القرآني» أو ما يسمى بـ «لغة المطلق» أي «Le Langage de l'Absolu» التي تنعت بأنها لغة الحياد «Le langage du Neutre»؛ لأن كل مطلق حياد يشف عن الحصر والتعريف، وينفتح على التعدد والاختلاف ولايكمل إلا بهمـا. من هنا، يستدعي النص التـفسير لأن المنكتب المتغيب يرنو إلى الخروج من التغيب نحو الوضوح والجلاء. فالتفسير يستحضر النص ولايمكن للتفسير أن يوجد في فراغ أو خواء، إنه يحضر بحضور النص، ولامكانة للنص إلا متى تأكد التفسير. وعندما نؤكد التـفسير في النقد والثقـافة فلكي نميزه عن الشرح والتأويل فالشرح يتسم بتعليميته وهو لايضيف للنص المبدع شيئاً؛ لأنه لايبدعه كما يبدعه التفسير الذي يعتبر بمثابة وصف أحادي للنص. أما التأويل فإنه يحرف النص ويسهم في تغييره لكونه يقود نحو معنى مخبوء لا بد من الكشف عنه. لذا، يمكن القول: إذا كان التفسير ملامسة بريئة لسطح النص، فإن التأويل قراءة مغرضة وآثمة للنص.

ولكن ما إن يخضع النص للشرح والتفسير والتأويل حتى يغدو العمل في يد العالم الناقد نصاً مفككاً خارج سيطرة المؤلف. لأن النص بحاجة موجعة إلى القراءة، ولأنه يخاطب دائماً من يستطيع أن يقرأ وإلا بقي معلقاً في الهواء خارج العالم أو دون عالم لأن الناقد يقول أبداً أشياء لايقولها النص.

ولما كـانت العـلـوم البنيوية والتفكيكية الحديثة يمكن أن تنعت بأنها إلحاد دون أنسنة لأنهـا أعلنت مـوت الكاتب

"La mort du sujet" فإن هذه العلوم قد تبعثر الأصل وتشتته وتصرف الانتباه عن الحرف إلى الروح. من هنا القول: إذا كانت كل كتابة مخاطرة «فالمخاطرة الحق هي كتابة الخطر والمحذور»(١١).

و السؤال الذى نطرح على أدونيس: إلى أى مدى أوغل أدونيس حيث لايجرؤ الآخرون؟ وهل كانت له قراءاته التأويلية أو التفكيكية؟ أم أن أدونيس قرأ التراث قراءة سياسية أكثر منها قراءة ثقافية؟ أم أنه شاء قراءته بأدوات أهل الباطن لا بأدوات أهل الظاهر، وسعى إلى استبدال طائفة بأخرى ومذهب بآخر، محاولاً إسقاط حرمة الماضى وقدسيته لا بالمعنى الميتافيزيقى أو الدينى بل بالمعنى السياسى الذى دافعت عنه السنة مدة خمسة عشر قرناً؟

إن وعى أدونيس بجدلية العلاقة بين الاتباع والإبداع كان وعياً نظريا لأنه أخفق فى الكشف عن هذه الجدلية، كما أن هذا الوعى أوقعه فى مهاوى الانتقائية والتمييز غير المنضبط لكل ما هو خروج وبدعة. ثم إن البدع التى شغلت أدونيس نحواً من أربعين سنة أفضت به إلى السؤال المبطن الآتى:

> لم كان الخطاب النقدى التقعيدى الذى ساد خطاباً واحداً بنظرة واحدة لكن بأصوات متعددة؟ لم هذه النظرة الواحدة؟ هل لأنها حجبت غيرها؟ ولماذا؟ وكيف؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ولم عدّت كذلك؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تلغى كل خطاب آخر؟ وما هذه السلطة؟ أهى دينية؟ أهى لغوية؟ أهى قومية؟ هل استمرار هذا الخطاب مستعاداً مكرراً، صيغة من صيغ إثبات الهوية وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها؟

إن فى هذه التساؤلات ما يشير إلى أن ذلك الخطاب التقعيدى المتواصل يخفى وراءه صمتاً وغياباً ونقصاً. ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا تكشف عن الغياب والنقص وتستنطق الصمت.(١٢)

ربما استطاعت تساؤلات أدونيس أن تقارب تخوماً تتجاوز الفهم السلطوى البطريركى الأحادى وتقيم التمايز بين مفهومى «التفسير» و«التأويل»، وهو تمايز تم توجيهه فى مرحلة الصراع الإيديولوجى بعد القضاء على الاعتزال مع أواخر القرن الخامس. فصار التفسير ما يقدمه المذهب الرسمى من تأويلات، وأصبح ما يقدمه الخصوم تأويلا زائغا عن الحق والصحة، ووصم هؤلاء الخصوم بأنهم من الذين «فى قلوبهم زيغ».

ولكن يبقى أن قارئ أدونيس يحار إذ يتساءل ما الجديد الذى أتى به؟ وما الأصيل المبتكر عنده؟ ما الذى يؤثر عنه بعد كل هذه المؤلفات والكتابات؟ هل خرق أدونيس الممنوع وانتهك المحرم؟

كلا. إن أدونيس لايزال يؤكد البديهيات المسلم بها منذ زمن التأسيس، ولايريد القيام بتعرية أركيولوجية لزمن الوحى والتأسيس، كما أنه لايريد النيل من سلطة المقدس، لذا يعود دائماً لقراءاته السياسية لا التفكيكية ليقول:

> إن الدين بمفهوم الاتباعيين يتجاوز التاريخ، لأنه فيما وراء التغير. وليس له تاريخ، ذلك أنه هو التاريخ. ومن هنا يبدو فى تناقض جوهرى مع الثورة. فهذه تعد بعالم جديد، نظرياً وعملياً، فتنهى بذلك التاريخ قبلها، وتبدأ تاريخاً جديداً. وبما أن الإسلام خاتمة الكمال، ويستحيل وجود ماهو أكمل منه، فإنه ينفى الثورة نفياً مطلقاً. وإذا جاز الكلام على ثورة فيه، فإنما تكون احتجاجاً على السقوط التاريخى للإنسان المسلم، ومطالبة بالعودة إلى الإسلام ـ النبع الأصلى(١٣).

أدونيس وأسئلة التحرر:

القرمطية ثورياً والإلحاد فلسفياً

غير أن أدونيس الذى يقر أن إسلام الاتباعيين ينفى الثورة نفياً مطلقاً، يعود ليرى أن الثورة القرمطية التى اتسمت بالتطرف أو بما كان يدعى بالإباحية واتهمت بالشعوبية

والزندقة والإلحاد واستمرت دون أن تروض مدة ثلاثة قرون «هي ظاهرة فريدة فى تاريخ الأمم، لأنها سلطة جديدة ستحل العقل بدلاً من النقل، والإلحاد بدلاً من التدين»[14]، مما أدى إلى:

إنكار الدين والنبوة أصلاً، وإقامة دين العقل من جهة، وإلى القول بالنبوة المستمرة من جهة ثانية. والنبوة المستمرة شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات. وهكذا لاتقتصر النبوة على فترة الوحى، وإنما هى، دون زمان، ولانهاية لها [15].

إنها دعوة إمامية باطنية، تصدر عن هاجس إيديولوجى أكثر مما تصدر عن هم معرفى، كما أنها دعوة ذات مرمى سلطوى سياسى يقع أسير إشكالاته ووحشية أحاديته. فأجوبة أدونيس تقوم على نوع من الانتقاد هدفه التفريق بين ما يصلح فى التراث وما لايصلح؛ بحيث لايحتاج قارئ أدونيس إلى عين نقدية كى يرى مدى الانحياز الذى تنطوى عليه هذه الانتقائية.

فأدونيس لايتعامل مع الماضى أو التراث بوصفه هوية ينبغى تفكيكها؛ لأن الهوية لا تقيم فى أصل ولا تلبث فى لغة وشكل.

فأدونيس لم يقف من الإسلام وأصوله كالله والنبوة والوحى والإمامة موقف المساءلة أو الشك أو النقد أو النقض، كأن أدونيس لايزال أسير أصوليته. ونعنى بالأصولية هنا طريقة فى التعامل مع الهوية والذات والحقيقة؛ وقوام هذه الطريقة أن يتوقف المرء عند حركة فكرية ما أو حركة سياسية ما ثم يسعى إلى التماهى معها والتمركز حولها واتخاذها معياراً لكل حقيقة ومقياساً لكل معرفة.

هكذا لايزال أدونيس يضرب بجذوره فى تربته الأولى؛ أى فى ثقافته الدينية الإسلامية، إذ إنه يستعيد القراءات والتفاسير التى يرى أنها مهدت للتحرر من الانغلاقية الدينية لابالمعنى التراكمى بل بمعنى استجماع أزمنة كثيرة لايرى انفكاكاً بين ماضيها وحاضرها؛ لأنها بحسب رأيه أزمنة تتسع ولا تضيق.

وأدونيس يرى أنه «فى مجتمع تأسس على الدين، باسم الدين، كالمجتمع العربى، لابد أن يبدأ النقد فيه بنقد الدين ذاته كى ينعتق الإنسان مما يغربه، انعتاقاً جذرياً وشاملاً»[16]، غير أن أدونيس لا يتصرف بوصفه مفكراً هدفه البحث والاستقصاء والنقد، بل هو ينخرط فى موقف إيديولوجى ذى هدف إنقاذى تحريرى فينتقى التمثيل بابن الراوندى ومحمد بن زكريا الرازى، ويستشهد بقول ابن الراوندى:

إن الرسول أتى بما كان منافراً للعقول مثل الصلاة وغسل الجنابة ورمى الحجارة، والطواف حول بيت لايسمع ولايبصر، والعدو بين حجرين لاينفعان ولايضران: وهذا كله مما لايقتضيه عقل.[17]

وهكذا ينتهى ابن الراوندى إلى أن:

العقل يناقض النبوة، كما أنه يرى أن معانى القرآن باطلة ويمثل على ذلك بقوله: لما وصف النبى الجنة، قال: فيها أنهار من لبن لم يتغير طعمه، وهو الحليب ولا يكاد يشتهيه إلا الجائع، وذكر العسل، ولايطلب صرفاً، والزنجبيل، وليس من لذيذ الأشربة، والسندس، يفرش ولايلبس، كذلك الاستبرق الغليظ من الديباج... ومن تخايل أنه فى الجنة يلبس هذا الغلظ ويشرب الحليب والزنجبيل، صار كعروس الأكراد والنبط.[18]

ثم ينتقل أدونيس من ابن الراوندى إلى محمد بن زكريا الرازى الذى نقد النبوة والوحى وأبطلهما إذ قال:

زعم عيسى أنه ابن الله، وزعم موسى أنه لا ابن له وزعم محمد أنه مخلوق كسائر الناس... ومانى وزرادشت خالفا موسى وعيسى ومحمد فى القديم، وكون العالم، وسبب الخير والشر. ومحمد زعم أن المسيح لم يقتل، واليهود والنصارى تنكر ذلك وتزعم أنه قتل وصلب، وبما أن الله لايمكن أن يتناقض فإن الأنبياء هم الذين يتناقضون، ومن هنا بطلان النبوة، لأن تناقضهم دليل على أنهم غير صادقين.[19]

هكذا قرن أدونيس بين الثورة السياسية «القرمطية» والثورة الفكرية «الإلحادية/ التحريرية» بعد أن رأى:

أن الدين لم يعد هبوطاً ليس للإنسان فيه غير دور التلقى والتسليم، وإنما أصبح صعوداً أيضاً للإنسان فيه دور الإبداع. هكذا بدل أن يستمر الدين غيباً يجب أن يخضع له العقل، أصبح غيباً يجب أن يخضع هو للعقل، أى لتجربة الإنسان وحياته. فالدين للإنسان، وليس الإنسان للدين(٢٠)

أدونيس وأسئلة الإيديولوجيا:

الباطنية الإمامية والصوفية

فالدور الذى يدعو إليه أدونيس يتمثل بالتجربة الباطنية الإمامية وهى :

تجربة تقوم على تجاوز التاريخ المكتوب، وعلى تجاوز الظاهر المنظم فى تعاليم وعقائد؛ لأنها تتجه إلى باطن العالم وتعنى بمعناه الخفى أو المستور(٢١). لذا، يرى أدونيس أنه:

إذا كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما يتممها فى الباطن وهو الإمامة أو الولاية. فالولاية هى باطن النبوة. النبوة بتعبير آخر هى الشريعة، أما الولاية فهى الحقيقة. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكامنة فيما وراء النص؛ لأن الإمامة هى الحضور الإلهى المستمر الذى يحول دون تشيؤ الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات تحولها بالتالى إلى حرف ميت(٢٢).

من هنا، فإن الإمامة: تكون بمثابة التقاء بين الزمنى الذى هو الظاهر أو الشريعة والأبدى الذى هو الباطن أو الحقيقة، بين المتغير والثابت، المنتهى واللامنتهى(٢٣).

ولما كانت التجربة الصوفية تنطلق من القول إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقى هو الباطن، فقد ترتبت على هذا المنطق نتائج كثيرة استلزمت فهم القرآن فهماً جديداً، يغاير الفهم التقليدى، ورافقها اتهام التجربة الصوفية بأنها خروج على الشريعة. والواقع أن الصوفية ـ كما يقول أدونيس ـ لم تعتمد فى الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. فالطريق التى يسلكها الصوفى لمعرفة باطن الألوهة ليست إلا شكلاً من علم الإمامة، وليس علم القلب الصوفى إلا شكلاً آخر لعلم الإمام الغائب(٢٤).

وعندما يصير المتصوف من الخلق أجنبياً، ومن آفات نفسه بريئاً، تتعطل فيه فاعلية العقل، لتنطلق فاعلية القلب، وعندها تهبط عليه لغة اللطيف الإلهى، لأن حاله:

كشف عن مناطق لاتحيط بها اللغة لأنها من غير طورها. فاللغة الصوفية تكون لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هى لغة الرمز والإشارة، لذا فهى بالضرورة باطنية، سرية. (٢٥)

وتأتى أهمية التجربة الصوفية فى كونها ترى أن النص القرآنى دال لغوى لمدلول هو الوجود. كما ترى أن «الدلالة فى ظاهر اللغة عرفية والدلالة فى باطنها ذاتية» (٢٦)

لذا، تصبح التجربة الصوفية بنظر أدونيس نفياً لكل تفسير جاهز، وتأسيساً لتأويل جديد فى تجربة الوجود والمعرفة بها «تبطل المعرفة أن تكون شرحاً لمعطى قبلى أو تسليماً بقول موحى، وبها يصبح الوجود حركة من التحول أو من الضياع فى ضياع لاينتهى» .(٢٧)

فالتصوف برأى أدونيس يؤسس للحداثة العربية؛ لأنه تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحى الدينى، كما أنه مغامرة فى المجهول ولامرجعية له إلا المناجاة والوجد والذاتية. والتجربة الصوفية فى إطار اللغة العربية ليست مجرد تجربة فى النظر، وإنما هى أيضاً، وربما قبل ذلك، تجربة فى الكتابة تجاوزت تراث «القوانين» كى تقيم تراث «الأسرار». (٢٨). فالصوفية أسست لكتابة تمليها التجربة الذوقية، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافى العربى. كتابة لامكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون فى المكان، بل فى نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع، وكأن الكلمات مخابئ لدروبه وآفاقه ورموزه.

ويرى أدونيس أن الصوفية كما السوريالية حركة لقول «اللامقول واللامرئي واللامعروف»[٢٩]، وهما تتفقان في توكيد أن في الوجود جانباً باطناً مجهولاً ، وأن معرفته لا تتم بالطرق العقلانية المنطقية. ومع أن الصوفية تديّن والسوريالية حركة إلحادية، فإن أدونيس يقر أنه ليس بينهما أية قرابة على صعيد اللغة أو على صعيد المرحلة التاريخية أو على صعيد الثقافة، «غير أن هذا كله يوضح بؤس القراءة النقدية للصوفية، وبؤس فهمها، وبؤس المستوى النظرى المعرفى عند دارسى الثقافة العربية، وبؤس الصورة التى قدمت لنا بها هذه الثقافة نفسها»[٣٠]. فالتجارب الكبرى - وفيها الصوفية والسوريالية - فى معرفة الجانب الخفى من الوجود، تتلاقى فيما وراء اللغات، وفيما وراء الثقافات:

> فالسوريالية صوفية وثنية بلا إله، وغايتها التماهى مع المطلق، والصوفية سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهى أيضاً معه[٣١].

فالكتابة الصوفية:

> كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية. كتابة تدخل فى الكلمات نفسها أعصاباً فتشعرك كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات. إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهى نقيض لكل ما هو مؤسسى. إنها الكتابة اللامعيارية بامتياز، كما أنها حركة دائمة من الابتداء وكمثل الكتابة نفسها [٣٢].

من هنا، فالمسألة عند أدونيس اكتشاف لغة غير معروفة، واختيار المجيء من المستقبل لا من الماضى. فإذا كانت الصوفية بدعة كتابية تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحرفى أو المؤسسى، فإن «البدعة - بنظر أدونيس - معيار يكشف عن طبيعة الفكر الدينى المؤسسى ومستواه»[٣٣].

فالتجربة الصوفية تمثل فكراً وكتابة، انقلاباً معرفياً فى تاريخ الفكر العربى الإسلامى، سواء نظر إليها بوصفها «تدينا» أو بوصفها «هرطقة».

والسؤال الملح يبقى:

من يقرر المعنى الصحيح الذى ينطوى عليه النص القرآنى ؟ هذا هو المدار الأساس من مدارات الخلاف أو الصراع بين التجربة الذاتية والمؤسسة الموضوعية، والنص نفسه هو مكان الصراع[٣٤].

غير أن الصوفى؛ إذ يتجاوز قراءة وتأويلا ظاهر النص إلى باطنه فإنه «يؤدى إلى زلزلة الفكر القائم عليه فقها وشرعا، وفى زلزلة هذا الفكر ما يزلزل السلطة التى تستند إليه»[٣٥].

وإذ ينظر أدونيس إلى التجربة الصوفية بوصفها مساراً فكرياً روحيا، وليس بوصفها معتقداً دينياً وحسب، فإنه يرى فى:

> التمفصل بين الفقهى الشرعى من جهة، والسلطوى السياسى من جهة ثانية ما دفع أهل الظاهر إلى أن يفكروا ويعملوا، كأنهم يملكون النص القرآنى، نص الوحى، ملك استئثار واحتكار بحجة الحفاظ على الدين. وهذه فى الواقع ليست إلا حجة للحفاظ على السلطة القائمة وعلى ثقافتها. بدءاً من ذلك أخذوا يرون فى كل من لايشاركهم طريقتهم فى فهم النص، خارجاً عليهم ، عاملا على أن يسلبهم تلك الملكية. إذن ، لتحل عليه اللعنة، وليوصف بأنه مبتدع ، وضال وزنديق وكافر. وهذا مما حول المجتمع الإسلامى إلى مجتمع نبذ وعزل وإقصاء ، مجتمع نفى وقتل، وسوغ أهل الظاهر هذا كله بالنص القرآنى نفسه. وهكذا حولوا هذا النص من كونه ميداناً للتنافس على استقصائه والكشف عن أبعاده الفكرية إلى جعله ميداناً للتنافس على السلطة [٣٦].

إذا كانت هذه رؤيا أدونيس التى تقر بأن قراءة الظاهر إنما هى مصيدة أو فخ بإمكانها أن تلتقط سور النص المحكمة والمتشابهة وتسمرها، فإن تأويلات النص تمحو قراءة لتحل محلها قراءة أخرى؛ لأن القارئ إذا عاد إلى حنايا اللغة الأولى أو لغة الظاهر أحس بالغربة والضياع وأيقن أن زمن الثبات والطمأنينة ارتحل فى غفلة عنه ليحل محله زمن غربة وجودية جديدة تتطلب آليات فى المعرفة وفى التأويل جديدة.

أدونيس وأسئلة الشعر:
الحداثة تغاير الكتاب والسنة والإجماع

هذه الحالة الصوفية تشابهها عند أدونيس حالة شعرية، ترفض أحادية القراءة الكلاسيكية ومعاييرها وأنماطها لتطرح قراءة المغامرة والكشف والتعدد والاختلاف:

> فالنقد الحديث لم يعد مؤسسة أو ناديا أو جمعية ماسونية ينضم إليها نقاد العصر الحديث باسم التضامن أو الأخوة (٣٧).

والصراع بين مذاهب النقد الحديث لايميل إلى طرح «مقولة مطلقة» أو «مقولة ملزمة»، والناقد الحديث عندما ينقد ينقد لذاته فى الدرجة الأولى قبل أن ينقد للقارئ موجهاً ومعلماً. إنها رؤياه الخاصة عن النص، وإنها قراءته التى لا تلزم سواه.

من هنا، صارت اللغة فى الشعر مسكناً مفرغاً من مضامينه المألوفة التى تبعث على الطمأنينة والارتياح. لقد ملأ الشاعر المحدث اللغة بالثقوب وتسرب الأضواء وقتل امتدادها الماضى، وتحول بها إلى «درجة الصفر» وأفرغها من ذاكرتها، كما أفرغ ذاكرة القارئ ومألوفه، وحمله إلى عالم «غير إنسانى»، عالم من الرعب والهول والوحدة؛ إذ لم يعد القارئ يجد متكأ يستند إليه، أو قاعدة ترسم له معالم الطريق أو كيفية الولوج والبدء بقراءته النقدية.

لقد تحول الشعر من وجود بالفعل إلى وجود بالقوة التى يحدها الاحتمال والمفاجأة والصعق. فبعد أن كان المعنى فى اللغة الشعرية الأولى موجودا مسبقا، صار المعنى فى اللغة الحديثة ينشأ فى أثناء الكتابة، إنه معنى بعدى آتٍ لامعنى قبلى ماضٍ.

لذا، فإن الخلاف لم يعد يتجلى فى الكتابات الشعرية وحدها، وإنما فى القراءات النقدية التى تدرس هذه الكتابات؛ لأن بعضها يحاول عبثاً أن يردها إلى التراث التقليدى، فيرى إلى جدتها ومغايرتها فيتهيب هذا التحول الخطير، والبعض يحاول أن يقرأها مبتورة عن ماضيها، وهنا تكمن خطورة البتر أو عدم إمكان الناقد أن يرى أن الجدة تعنى الإضافة والمغايرة لا التقليد والمحاكاة.

هكذا، يبدو الإبداع فى نظر أدونيس نفيا لكل صيغة جاهزة وتجاوزا لكل شكل موروث:

> إن المحدث فى دلالته العربية الأصلية هو ما لم يكن معروفا فى كتاب، ولا سنة، ولا إجماع. هذه الكلمة هى أصلا، دينية، ثم أصبحت وصفا يطلق على الشعر الذى يخالف الشعر القديم، الشعر المعروف، والذى ينعقد عليه الإجماع. هذا الشعر «المخالف» هو ما سمى «المحدث» و«المولد». (٣٨)

فالتراث مادة حيادية، لاتهجم ولاتتراجع، أى لاتتحرك إلا بين يدى المبدع. ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث، ولهذا كانت جدلية الظاهر والباطن، المرئى واللامرئى هى التى تفصح عما سميناه بزمن الإبداع. بهذه الجدلية تجاوز العربى الصورة التقليدية الثابتة للدين وللشعر من أنه «أولية جماعية، لاتجربة إبداع شخصى، ومن أنه مؤسسة ونظام، وليس حرية ونشوة». (٣٩)

إذا كانت هذه بعض أوجه قراءة أدونيس لتشيؤ التراث الدينى والسياسى والشعرى وتحوله إلى معطى قبلى ميت، فإن مفكرا كنصر حامد أبى زيد يرى أن أدونيس فى دراسته للثوابت والمتحولات إنما ينطلق من همومه كشاعر:

> معضلته فى تعامله مع معنى الإبداع هى الانحياز غير المنضبط منهجيا بعلاقة الجدل بين الذات وموضوعها. هذا الانحياز جعله يضع فى جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض كامرئ القيس وأبى نواس مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام كشعراء الخوارج والشيعة مع شعراء يصعب تصنيفهم من حيث الموقف كعمر بن أبى ربيعة، وجميل بثينة وأبى تمام (٤٠).

هذا ولم يقف الخلط المنهجى عند حدود الشعر، إذ إنه سبق وتجاوزه فى أفق الفلسفة حيث اعتبر أدونيس إنجاز ابن الراوندى والرازى ثورة فى نقدهما النبوة على أساس عقلى؛ إذ ربط أدونيس ربطا ميكانيكيًا بين نقد الوحى بالعقل والإلحاد، وعلت بالتالى نبرته الحماسية لأن الإلحاد هو

خروج على النسق الدينى للمجتمع.[٤١] وفى هذا يقول أدونيس:

> إذا كان الإلحاد نهاية الوعى فإنه بداية موت الله، أى بداية العدمية التى هى نفسها بداية لتجاوز العدمية.[٤٢]

والسؤال الأخير: كيف لأدونيس أن يهتدى بالحق حارساً وهادياً بعد أن أطال الحديث فى التصوف وفى أساسه المعرفى الذى هو نقد للعقل ومقولاته وبراهينه:

> إن أدونيس الشاعر ـ لا المفكر ـ هو الذى يتعامل مع التصوف، فهو ينظر إليه من منظور شعرى. لأن التصوف لم يحرر الإنسان من الشريعة كما يتوهم صاحب البحث. كما أن إنجازات الفكر الصوفى لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس.[٤٣]

لقد خلقت تساؤلات أدونيس التى تكررت منذ «الثابت والمتحول» ١٩٧٤ وحتى «النص القرآنى وآفاق الكتابة» ١٩٩٣ـ ثقوباً كبيرة فى النسيج الثقافى والدينى السائد، وقالت بكثير من المداورة أشياء لم تقل من قبل، وشوشت صورة اليقين، وفتحت أبواباً على ما لايسمى، وعلى غياب التطابق بين الأشياء والكلمات، مما أدى إلى التشكيك فى صدق الكلام سواء كان إلهيا أم إنسانياً. ذلك أنها قدمت نصا مفتوحا غير مكتمل مقابل النص الدينى المغلق المكتمل. من هنا، جاءت صعوبة التأويل التى لامسها أدونيس ولم يخترقها، لأن لغة التأويل هى لغة الحدود التى تصل بين المرئى واللامرئى، ولغة الضفاف القصوى فى كل منهما. إنها لغة البعيد الخطر التى خشى فيها أدونيس من «صعوبة الضفاف»[٤٤]. فالتأويل هو الكتابة التى تجرح الكلمات وتقول العالم بهذه الجراح ذاتها.

ولما كانت كل قراءة إثما، فإن إثمها الأبعد هو أن ترى «الجسد يلبس الدم»[٤٥]، لا أن ينام على الرماد لكى يهيئ الجمر، ولما كانت تساؤلاتنا اقتباسا لا إبداعا، كان لابد من الإقرار أن «شهوة الأصالة» هى «أم الاقتباسات كلها»، وفن الانتحال هو فن الاختيار، وهو فن عظيم.

الهوامش:

مصادر البحث:

١ ـ أدونيس: **ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ـ ثقافية**، ط. أولى، بيروت دار الآداب ١٩٩٣، ص٥٧ وص٥٨.

٢ ـ أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، ط. أولى، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص ٣٣٠.

٣ ـ أدونيس: **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٩٣ ص١٠٥ وص١٠٦.

٤ ـ أدونيس: المرجع السابق، الصفحات: ٢١، ٢٢، ٢٩، ٣٠.

٥ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج١، **الأصول**، بيروت، دار العودة ١٩٧٤، ص ٤٠ وص٤٩.

٦ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج٢، **تأصيل الأصول**، بيروت، دار العودة ١٩٧٧ ص١١٥.

٧ ـ أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، مرجع سابق، ص٣٧.

٨ ـ أدونيس: **الشعرية العربية**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥، ص٣٥ وص٣٦.

٩ ـ أدونيس: **سياسة الشعر، دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة**، ط. أولى، بيروت، دار الآداب ١٩٨٥ ص١١.

١٠ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول**، ط. أولى، ج٣، **صدمة الحداثة**، بيروت، دار العودة ١٩٧٨ ص٢١٨.

١١ ـ Jean Ricardou, : **Problémes du Nouveau Roman**, Paris, Ed. du Seuil 1967 p. 111.

١٢ ـ أدونيس: **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص٣٣

١٣ ـ أدونيس **الثابت والمتحول: تأصيل الأصول**، مرجع سابق ص٢٠٦.

١٤ ـ أدونيس: المرجع السابق نفسه. ص٢٠٨

١٥ ـ أدونيس: المرجع نفسه، ص٢٠٩.

١٦ ـ أدونيس: نفسه، ص٢١٤.

١٧ ـ أدونيس: نفسه ص،٧٥.

١٨ ـ أدونيس: نفسه ص،٧٦.

١٩ ـ أدونيس: نفسه، ص٨٢.

٢٠ ـ أدونيس: نفسه،ص٢١٣.

٢١ ـ أدونيس: نفسه، ص٩١.

٢٢ ـ أدونيس: نفسه، ص٩١.

٢٣ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٢.

٢٤ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٢.

٢٥ ـ أدونيس: نفسه، ص٩٥.

٢٦ ـ أدونيس: **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق ص٣١.

٢٧ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: تأصيل الأصول**، مرجع سابق ص٩٩.

٢٨ ـ أدونيس: **الصوفية والسوريالية**، ط. أولى، بيروت، دار الساقي ١٩٩٢، ص٢٦.

٢٩ ـ أدونيس: المرجع السابق نفسه، ص١١.

٣٠ ـ أدونيس: المرجع نفسه، ص١٥.

٣١ ـ أدونيس: نفسه، ص١٦.

٣٢ ـ أدونيس: نفسه، ص٥٩.

٣٣ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٣.

٣٤ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧١.

٣٥ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٢.

٣٦ ـ أدونيس: نفسه، ص١٧٢.

٣٧ ـ انظر Serge Doubrovsky: **Pourquoi la Nouvelle Critique?** Paris, Ed. Mercure de France 1966, p. 21

٣٨ ـ أدونيس: **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق، ص٩٥ وص٩٦.

٣٩ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: الأصول**، مرجع سابق، ص١٠٥.

٤٠ ـ نصر حامد أبو زيد: **إشكالية القراءة، وآليات التأويل**، ط. ثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ ص٢٤٤.

٤١ ـ المرجع السابق، ص٢٤٩.

٤٢ ـ أدونيس: **الثابت والمتحول: الأصول**، مرجع سابق ص٩٠.

٤٣ ـ نصر حامد أبو زيد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص٢٥٠.

٤٤ ـ أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، مرجع سابق ص٦٩.

٤٥ ـ أدونيس، المرجع السابق، ص١٧٨.



كمال أبو ديب*

الكتاب: أمس المكان الآن. المخطوطة التى تنسب إلى المتنبى ويحققها وينشرها أدونيس

«ألم، ذلك الكتاب لا ريب فيه» صدق الله العظيم.

منذ أن نزلت هذه الآية الكريمة، اكتسبت لفظة «الكتاب» مكانة متميزة فى الوجدان العربى والثقافة العربية. وإنه لمن تجليات التفتح، والأريحية الفكرية، والتسامح، والرزانة فى الإيمان أن اللفظة لم تحط بهالة من القداسة تمنع استعارتها إلى سياقات أخرى غير السياق القرآنى وعالم الوحى. فلقد أسمى العرب الأوائل، على قرب فى الزمن بينهم وبين نزول الآية، ووهج حميا الإيمان، والغيرة على الدين والتسامى به عن كل ما قد يمس به من مشوبات أو تشابكات سلبية، ما أنجزه سيبويه من عمل رائع فى اللغة والنحو «الكتاب» هكذا بصيغة التعريف، إكبارا لمؤلفه ودلالة على المكانة التى يحتلها بين ما يماثله من أعمال فى مجاله. ولم ير المؤمنون فى استخدام هذه الصيغة ما يسئ إلى الأصل القرآنى الكريم. ثم إن لفظة «الكتاب» فى النص القرآنى لم ينحصر استخدامها فى الإشارة إلى القرآن الكريم، بل اتسعت لتكتسب دلالة شاملة على النصوص التوحيدية، فأسمى اليهود والنصارى، مثلا، «أهل الكتاب».

وبهذه الروح السمحة التى تميز فضاءات شاسعة من التاريخ الثقافى العربى، بوسعنا أن نرى فى عمل أدونيس الجديد نصا يتشابك على مستوى الدلالة المخصصة مع الاستخدامات السابقة عليه للفظة «الكتاب»، لا مساسا أو تطاولا على مكانة أى منها. أما الدلالة المخصصة التى أعنيها فهى الدلالة على أهمية العمل وموقعه فى المجال الذى ينتمى إليه، وعلى مكانته بين منجزات صاحبه. وبهذا المعنى، يبدو أن أدونيس ينسب للقراءة الجديدة الإبداعية التى يقدمها للتاريخ العربى مكانة الأم من القراءات الأخرى، كما يبدو أنه ضمنيا يوحى بأنه يموضع هذه القراءة فى مكانة فريدة، تأسيسية أو اختتامية، ضمن عمله الإبداعى نفسه وفى سياق

* أستاذ كرسى العربية بجامعة لندن.

محاولاته على مدى خمسة وأربعين عاما لبلورة رؤية ناضجة للتاريخ ـ الذى يقرأه الآن بعدة اكتملت لها أدوات لم تتوفر جميعها لسابقاتها من قراءاته. غير أن الدلالة الأكثر عمقا للعنوان والنص، فى مـا يبـدو لى، هى الدلالة الفـردية الشخصية؛ ذلك أن (الكتاب) هو بين أعمال أدونيس كلها كتابه الأكثر شخصية وحميمية وإفصاحا عن لواعجه وهمومه ومآسيه وتعقيدات لاوعيه ووعيه كليهما، وعن صبواته وما يتمعّج فى ذاته من نزوع لتجاوز بئر الدم التى تفور بالتباريح. إنه كتاب كوابيسه وفجائعه، وشهادته الختامية على نفسه وتعريته لها كما لم يعرها فى أى عمل آخر.

بيد أن (الكتاب) هو أيضا «الكتاب»، بصيغة التعريف والإطلاق هذه، الذى يكتنه ويبلور ويتقصى مسألة جوهرية فى معاينة الوجود الإنسانى، هى مسألة العلاقة بين المكان والزمان. وإن ذلك لينتأ ناصعا من الغلاف والعنوان:

الكتاب

أمس المكان الآن

حيث يقحم المكان فى سياق سلسلة مكوّنين للزمان هما الأمس واليوم. ويبدو هذا الإقحام إشكاليا، خصوصا فى ضوء ما سأقوله فى فقرة لاحقة: فهو من جهة إقحام تجاورى، لا يحكمه منطق توالد أو تشابك، ويقدم الأمس على المكان؛ لكنه، من جهة أخرى، يمنح المكان مركزية عالية بوضعه فى وسط السلسلة والسماح له بالإشعاع باتجاه ما قبله وما بعده. ومن الشيق أن السلسلة متصلة لا تفصل بين مكوناتها فواصل، فهى تسمح بقراءتين على الأقل: «أمس والمكان والآن» ثم «أمس هو المكان الآن». ومن الضرورى أن نتقصى جميع المواطن فى النص التى تتجلى فيها العلاقة بين الزمان والمكان لمتابعة اكتناه الإشكال المطروح. وإذا كان الزمان والمكان يبدوان فى الفكر العام طرفى ثنائية ضدية، فإن النص يلغى، فى مقاطع منه، هذا التعارض بينهما ويكشف التواشج الجوهرى فيهما، وعلاقة التوليد النابعة من المكان للزمان:

وأجاهر أن الزمانْ
ليس إلا دمًا
يتبجس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ مصندق)

ويعمق هذه العلاقة فعل «يتبجس» بدلالته اللغوية وبصيغة التشديد على الجيم منه، كما يعمقها امتلاك المكان لشريان واحد، لا لشرايين عديدة، كما هو المألوف من التعبير فى مثل هذه الحالة. وإذا كان للمكان شريان واحد، وكان الزمان ليس إلا دما يتفجر ويرشح منه، فإن تحكم المكان بالزمان وكنهه ومساره يكون كليا لا تشوبه عوامل أو فاعليات أخرى. ولقد نشأ أدونيس فى أحضان فكر فلسفى يسند إلى المكان (الجغرافيا) دورا أسمى فى صياغة التاريخ، ويحدد نشوء الأمم بطبيعة المكان ودوره وخصائصه. وها هو ذا يمتاح من معين هذا الفكر ناقلا إياه إلى سياق مغاير ومماثل فى الوقت نفسه، لكن مضمنا مقولته أبعادا تتجاوز السياسى المباشر إلى الوجودى القصى وما يتماس مع الماورائى (الميتافيزيقى) الأبدى. وعلى أهمية تناول أدونيس هذه المعضلة، فإن بحثها بتفصيل أبعد فى هذه الدراسة يبدو صعب المنال، فهى تحتاج إلى تحليل واف وتأمل دقيق لكل مكان تتجلى فيه فى النص، ولكل زمن تتجلى فيه كذلك، إذا كان لنا أن نعمل بروح المقولة التى يبلورها (الكتاب) نفسه عن العلاقة الجذرية بين الزمان والمكان. ولعلنى أقوم بهذا العمل فى مكان وزمان آخرين.

١ ـ ١

ولعل أول ما يلفت النظر على صعيد سيرى (يتعلق بحياة الشاعر والسياق المكانى والزمانى لعمله الإبداعى) أن أدونيس ينتج هذه القراءة الأكثر شمولا وعمقا وتعددا فى المنظور وضخامة وجذرية وشخصانية وحميمية، وهو يعيش خارج الفضاء العربى الذى يقرأه. فكأنما إيغاله فى النأى الفيزيائى عن المكان والزمان لا يزيده إلا انغماسا وتجذرا فيهما؛ وكأنما تجربته فى المنافى الأوروبية تجربة عودة جذرية إلى الموطن والفضاء الخاص، إلى الرحم الملفاف حيث يظل

مكنونا أبدا؛ وكأنما كل مكان يعيش فيه يظل طيفا لا يحفر نفسه فى مرآة روحه وغياهب وعيه ولاوعيه التى يظل يحتلها مكان واحـد لا ثانى له هو الكوفـة، المدينة ـ الرمـز كـمـا يشكلها: مسرح البدايات الواعدة العذبة، والطفولة الجميلة، والمآسى والفجائع ، ومفازة الكوابيس ومهامه الأحلام الممزقة، التى فى ترابها وفضائها تشكل وتعجّن وتصلب الزمان الذى هو تاريخ أدونيس الشخصى وتاريخ متنبيه المضيّع (بكسرة على الياء وبفتحة) الرائى المفجوع فى الآن ذاته، وفى كل أوان لهما.

ومن الجلى تماما أن فى هذا الفعل نوعا من الإقصاء للفضاء الذى يعيش فيه أدونيس والانبتات عنه. مما يؤدى إلى الإسهام فى تشكل ظاهرة ثقافية جليلة الأهمية والدلالة فى شعر المهاجر العربى الآن أسميتها فى مكان آخر «تأسيس الغيتوية الثقافية». ولابد أن يأتى يوم يقوم به باحث ما بدراسة هذه الظاهرة التى يسهم فى تشكيلها عدد كبير من الشعراء والمبدعين العرب الذين هاجروا خلال ربع القرن الأخير بالتحديد إلى الغرب وبقاع أخرى من العالم. وسيكون شيقا بحق أن نقارن بين علاقة هؤلاء المهجرين الجدد وعلاقة أجيال سابقة من المهاجرين العرب، فى فترات تاريخية مغايرة للفترة الراهنة، بثقافات المهاجر التى نزحوا إليها وبمجتمعاتها. أى فرق كبير سيبدو إذ نقوم بمثل هذه المقارنة بين علاقة جبران خليل جبران، مثلا، بالثقافة الغربية وعلاقة شاعر تربطه بجبران وشائج كثيرة ومتينة، هو صاحب (الكتاب). وكم سيكون مثيرا أن نقارن على هذا الصعيد بين الشاعر الذى ابتكر النبى، ونبيه، الشاعر الذى يتقمص المتنبى، ومتنبيه.

١ ـ ٢

ولأن أدونيس يحل عـمله الجـديد فى المكانة التى يختارها له، فإن بوسعى الاحتفاء به بالقول: هوذا الكتاب لا مراء فيـه، بمعنى أنه بحق درة تاج شعـر أدونيس وخـاتمة نصف قـرن من الإبداع الشـعـرى، والصـراع مع اللغـة، والأشكال، والمكونات التاريخية للثقافة، ومعطيات العالم المعاصر، ومع النفس، والمكان، والزمان. هل يصمت أدونيس صمتا طويلا أو نهائيا بعد هذا (الكتاب)، وقد أكمل لنا عطاءه الشعرى؟ أم يخلع الفضاء الذى يحتله، ويهشم جدران الجيتو الروحى والفكرى الذى يقطنه، ويمضى باحثا من جديد عن فضاء آخر لشاعريته النادرة وبهاء لغته التى لا تكاد تضارع؟ ذلك واحد من الأسئلة الكثار التى يفرضها أدونيس علينا بـ (الكتاب)، هو الذى علّم أن نطرح الأسئلة ونبتهج بها أكثر مما نقدم الأجوبة ونطرب لها. وإن إجابتى المبدئية لتميل إلى البديل الثانى، لما فى أدونيس من نذر فذ لنفسه للشعر ومن إيغال غورى فى منابعه، وإشكالاته، وطبيعته، ودوره فى الوجود، فيزيائيا وماورائيا. أوليس أحد أصوات كتابه هو الذى يقول:

لا وقت فى الأرض، إلا

لكى نجعل الأرض شـعـرا. (ص٢١، هامش الصندوق)

كما يقول:

وطن لا يولد ، أو لا ينمو

فى حضن قصيدهْ ،

رثّة مسدوده.

(ص ٢١٢ هامش الصندوق)

٢ ـ

تاريخيا، يشتق «الكتاب» وجوده من فعل الكتابة الفيزيائى، أى من تحويل التشكيل الصوتى للغة إلى تشكيل بصرى. لا كتاب دونما كتابة. ولقد قامت دراسات واسعة ومثيرة للعلاقة بين الشفهى والمكتوب، بين المروى حفظا والمدون، بين الذاكرة وإعادة إنتاجها للصوت المحفوظ والتسجيل واستعادة العين له دونما ضرورة للحفظ. ولست هنا فى معرض مناقشة مثل هذه المسائل. غير أن جانبا واحدا من اشتقاق «الكتاب» من الكتابة يعنينى لعلاقته المباشرة بنص أدونيس. ذلك هو نقل الشعر من كونه مادة صوتية تقوم على تنظيم ما، وتشكيل للغة صوتيا، إلى كونه مادة مكتوبة تقوم على تشكيل اللغة تشكيلا هندسيا فى فضاء ينظم على أسس من العلاقات المساحية والفراغية بين الكلمات والكتل. فى

مثل هذا التنظيم الذى ينتج ما سأسميه هندسة الفضاء/ النص، ينشأ إيقاع فضائى مواز للإيقاع الصوتى الذى يشكله الشعر، وترتسم بين الكتل الإيقاعية/ البصرية علاقات لا تقل أهمية عن العلاقات النابعة من المستوى الدلالى للمكونات اللغوية منتظمة فى تركيبات نظمية منتجة للمعنى. بل إن الدلالات الفضائية قد تفوق فى أهميتها أحيانا الدلالات المعنوية. وفى أصول هذا التحول للغة الشعرية فاعليات إبداعية عربية وصلت ذروتها فى أعمال الجليانى الأندلسى مدبّج (ديوان التدبيج)، وهو نص ساحر لا أعرف مثيلا له فى العالم. وقد نما فى الشعر الحديث اتجاه أسمى الشعر المحسوس (Concrete Poetry) يقوم علىٰ أسس صاغها الجليانى قبل قرون لكنها نسبت خطأ وجهلا إلى جيوم أبوللينير.

فى نص أدونيس الراهن، اكتناه جميل لهذه الأبعاد الكتابية أو، تسمية أدق، لمكتوبية اللغة الشعرية، وهندسة للفضاء مبتكرة، بارعة، كثيفة الدلالات، ناضحة بالثراء. هنا يهندس الفضاء بحيث ينقسم، فى معظم أبواب (الكتاب)، إلى ثلاثة حيزات أو مساحات أولى، سأسميها (م، ع، ص) كى يمتنع وجود أى علاقات تراتبية فى التسمية، كما كان سيحدث لو أسميتها (أ،ب، ت) مثلا أو (١، ٢، ٣). أما الحيز (م) فإنه يحتل فضاء فى يمين الصفحة وتتوالى الكلمات والأسطر فيه فى فضاء محدود متجهة إلى أسفل الصفحة بعد مسافة قصيرة. وأما الحيز (ع) فإنه يحتل قلب الصفحة أو المركز منها مصندقا بخط متصل، وهذا الصندوق يشغل مساحة أكبر من فضاء الصفحة. وأما الحيز (ص) فإنه إلى يسار الصفحة ويشغل مساحة أصغر. وهناك انقسام فرعى للفضاء (ع) داخل الصندوق يتخذ شكل هامش سفلى مفصول عن المتن لكنه ينتمى إليه فضائيا (فهو محصور داخل الصندوق مثله)، على مستوى التركيب والدلالة والانتماء إلى الصوت غالبا. وتختلف خصائص الحيزات كتابيا، فالحيز (ع) مطبوع بحرف كبير قياس ١٥، أما الحيز (م) فبحرف أصغر قياسه ١٣ (ولا يحدث ما يبدو خطأ فى هذا الوسم الطباعى إلا مرتين أو ثلاثا). ثم إن الهامش لما هو داخل الصندوق مطبوع بحرف قياس ١٦ أكبر من حرف متنه، فيما يظهر هامش التعليقات الأيسر (ص) بحرف ١٢. كذلك تختلف الحيزات من حيث درجة انتظامها وبروزها عبر (الكتاب) كله. وأكثرها انتظاما وبروزا واستمرارا عبر الكتاب هو الحيز (ع). أما (ص) فإنه أقلها بروزا وانتظاما. ويقع (م) بينهما من حيث درجة انتظامه، وهو متفاوت تفاوتا شديدا، فهو كثيف فى بعض الصفحات حتى ليفيض عن فضائه المحدد له ويتناثر تحت الصندوق الحاصر للحيز (ع)، وهو يغيب عن كثير من الصفحات كلما ازداد النص تقدما باتجاه القسم رقم VIII؛ حيث تتغير هندسة النص كله.

إضافة إلى هذا التشكيل الهندسى للفضاء، هناك انقسام أوسع على مستوى تشكيل النص الكلى. فهو ينقسم إلى أقسام (أو أبواب) متعددة متباينة، أبرزها أقسام مرقمة بالأرقام اللاتينية من I إلى VII، وتتلو ذلك أوراق مضافة إلى الأصل تحمل رقم VIII، ثم قسم يحمل الرقم IX بعنوان الفوات ثم القسم العاشر X والأخير من هذا الجزء من (الكتاب) بعنوان توقيعات. وفى كل قسم اقتباس من شعر المتنبى مدرج تحت الرقم مباشرة. وتفصل بين بعض الأقسام «فاصلة استباق» مغايرة فى تنظيمها ونمط طباعتها والروح الطاغية عليها لغيرها من أقسام النص.

وداخل كل من الأقسام I إلى VII هناك قسمان رئيسيان: الأول لا يعطى اسما محددا، والثانى يعطى اسم الهوامش، مما يشعر بأن الأول له مكانة ضمنية هى مكانة المتن. وتحتل جميع الهوامش، فى كل الأقسام، المكانة المركزية أو اللبابية التى يحتلها صوت المتنبى فى ما سبق وصفه، وهى جميعا مصندقة. بكلمات أخرى، تبدو الهوامش بانتظام حلقات للصوت نفسه الذى ينطق به المتنبى، مع أنها جميعا ذات طبيعة التباسية مزدوجة، إذ يمكن بسهولة قراءتها بوصفها أيضا منطوقا للصوت المتلبس أو المتقمص لصوت المتنبى(١).

ومن الجلى فى هذه الهندسة للنص أن أدونيس يقوم بلعبة بعيدة الأهمية والدلالة؛ إذ يقلب العلاقة التقليدية المألوفة بين المتن والهامش، فيحل الهامشى فى المركز، ويقصى المركزى إلى حافة الهامش. فإذا كان نص الحاشية

فى تفسير للنص القرآنى ، مثلا، يجسد هامشا ذا مكانة أدنى فى علاقته بالمتن الذى يحتل مركز الصفحة، فإن التاريخ المؤسس الذى يعتبر فى الثقافة مركزيا ينفى فى (الكتاب) إلى فضاء الحاشية. أما فى قسم الهوامش، فإن الهامش يقوم وحده على الصفحة، مصندقا، فتصبح له فرادة مضاعفة وكأنه نفى أى احتمال لكونه واقعا فى سياق أوسع منه أو محيط به أو محتل مكانة الحاشية منه. ولهذا التوزيع الهندسى تجذر فى الرؤيا والتصور اللذين ينطلق منهما أدونيس واللذين يريان فى ما اعتبر هامشا فى الثقافة العربية المركز الفعلى الإبداعى المحرك والمطور لهذه الثقافة، وفى ما اعتبر مركزا حاشية تجمدت فى مكانها لا تطرأ عليها التحولات والتغيرات. على صعيد آخر، يشى فعل أدونيس بأن الفرد وتاريخه هما مركز الوجود، أما الجماعى فإنه أدنى مرتبة (مع أن تاريخ الجماعة يصنع تاريخ الفرد ثم ينطلق الفرد لصياغة تاريخ للجماعة ولنفسه). فالفرد هو الذى يحتل الصندوق عبر (الكتاب) كله. وفى قسم الهوامش يخصص لكل فرد منتقى صندوقه المستقل، وليس هناك من صندوق واحد تحتله جماعة، حتى ممن يمثلون قوة تغييرية أو إبداعية بالنسبة إلى المتنبى والصوت المسيطر (القرامطة، مثلا). ويستخدم حجم الحرف الطباعى لتأكيد هذا التصور وبلورته إلى درجة أشد اكتمالا ونصاعة.

تقتضى هذه الهندسة المدهشة للفضاء قراءة للنص سأصفها بتفصيل بعد قليل. لكن من بالغ الأهمية الآن تحديد مضمون الصوت الذى يشغل كلا من الحيزات التى ميزتها.

أما الحيز (م) فينطقه صوت مركب، ملتبس، تطابقى أو تراكبى. إنه صوت السارد الأول الذى يعادل فى هذا النص الصوت السارد فى (ألف ليلة وليلة) الذى يسرد الحكايات كلها مندرجة فيها شهرزاد وما ترويه. ومثلما ننسى كثيرا وجود هذا الصوت الخالق وننسب (ألف ليلة وليلة) إلى شهرزاد كصوت راو، فإن ثمة خطرا فى أن ننسى صوت السارد الخالق فى نص أدونيس ونرى الحيز (م) منطوقا للراوى المذكور على الصفحة فيزيائيا فقط. واحتياطا ضد ذلك، سأسمى الصوت الأول، «الصوت المسيطر» سارد النص فى لحظة النطق له والإفصاح عنه: الصوت (خا)، وهو الوحيد الذى سأرمز له بحرفين لأظهر طبيعته المركبة، فيما أرمز لكل من الأصوات الأخرى بحرف واحد، إذا نشأت حاجة إلى الترميز.

تتعدد الأصوات الناطقة ضمن حيز الصوت (خا) وتلتبس أحيانا وتستخدم لتمييزها مصطلحات أخفقت رغم بحث جاهد فى التمييز بينها، وأميل إلى الاعتقاد بأنها أفلتت من سيطرة المؤلف وتمايزت لغويا دون أن يكون بينها تمايز فعلى. أهمها الصوتان اللذان يردان بتسميتين هما «الراوى» و «الراوية». وأنا لا أرى فرقا بينهما، ولا أعرف لماذا لم يقتصر النص على واحد منهما فقط. ولا يبدو أن الدافع كامن فى الوزن الذى يحتاجه المؤلف فى مكان دون آخر (قال الراوى/ وثنى الراوية) (فعلن فعلن / فعلن فاعلن) لكنه قد يكون.

غير أن هذا الحيز لا يقتصر على كلام الراوى/الراوية، بل ينبثق فيه أيضا كلام الصوت المسيطر (خا) فى أكثر من صيغة. فهو مرة يسائل الراوية ويجبره على قول ما كان قد أخفاه أو لم يفصح عنه. مثلا:

ما الذى فعلته سجاح ، أيها

الراويةُ؟

ويجيبه الراوية:

تنبأت ، صار اسمها مثالا : «أعلم من سجاح».

(ص ١٥)

وهو حينا يفسر ما يرويه الراوية:

لكن الراويةُ

كان يروى دما آخرا:

(ص ١٧)

وهو حينا آخر يروى الراوية نفسه ويصفه :

يعرف الراويه

كيف يوغل فى فجر تاريخنا

ويضىء تقاويمه

كى يضىء المدينة ـ أوجاعها

وأسرارها ويضىء الطريق إلى

المتنبى.

(ص ٢١)

وهو حينا آخر يصف الراوية وما يعتلج فى داخله ونبرة صوته وموقفه مما يرويه من أحداث:

وثنى الراوى (فى نبرته غضب مر) (ص ٢٥)

وهو حينا يفضح جبن الراوية عن الرواية:

ما الذى قاله طليحة يا أيها

الراويةْ

وبماذا تنبأ ؟ لم يجرؤ الراويةْ

أن يردد إلا

نتفا من تعاليمه:

(ص ١٣)

ما الكتاب الذى كان بين سجاح ومسيلمة

أيها الراويةْ ؟

ـ لن أقول سوى ما توثقه

الكتب الباقية. ـ

(ص ١٤)

لكن أبلغ ما يفعله أنه يقول مرة وهو يسرد أمرا: «وكررت هذا على المتنبى، وكان يردد: ما زلت طفلا»(ص ٣٥)، حاصرا نفسه زمنيا فى سياق أضيق هو زمن حياة المتنبى، وذلك مما يزيده إبهاما ويشعر بأنه قد يكون أفلت من سيطرة المؤلف هنا أو هناك. ولمثل هذا الإفلات من سيطرة المؤلف، وهو يحدث بضع مرات، دلالات غنية تستحق الاكتناه، لكننى لن أتقصاها الآن.

يمثل الحيز الأيمن من الصفحة المسرح الذى تمسرح عليه أحداث التاريخ العربى (أو دراما الوجود الإنسانى فى التاريخ العربى) التى تصنع وعى المتنبى وتنفذ إلى غياهب لاوعيه لتتلظى وتكمن فيه، ولتصوغ عالمه النهائى ومواقفه من الوجود تاريخا وحاضرا، ومكانا وزمانا. وعلى هذا المسرح تتقافز الأحداث المأساوية والفجائع، منبثقة من بئر فياضة بالدم، ولا يبدو أن ثمة من قبس واحد لضوء أو من حدث واحد يبتعث الأمان والغبطة والبهجة فى النفس (مع أن ثمة أحداثا تتجلى فيها قيم النبل والإنسانية والعدالة، غير أن تأثيرها الفعلى هو تعميق حس المأساة لا تلطيفه أو مقاومته، (من ذلك مثلا النبل الذى يبديه علىّ حين تعرض عليه السلطة يوم مقتل عثمان). وما يصوغ وعى المتنبى هو أيضا ما يصوغ وعى الراوية/ الراوى، أو لنقل العكس، وهو أن ما يصوغ وعى الراوية ـ الصوت المسيطر (خا) ـ هو ما يؤول من قبل هذا الصوت بوصفه ما يصوغ وعى المتنبى التاريخى. ويتشابك الراوية والمتنبى، بل يتقمص كل منهما صوت الآخر فيصعب الفصل بينهما فى كثير مما يروى. والنص يصرح بطبيعة ما يدرج فى الحيز الأيمن وعلاقة وعى الراوية بوعى المتنبى حين يقول:

وثنى الراويةْ

مغريا سامعيه وقراءهُ

للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل

فى أرضهم وتواريخها ،

قال : أروى لكم

بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما

صاغهُ

بعذاباته وبألفاظها وبسحر البْيان الذى

يتبجس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارةْ

فى نسيج العبارةْ.

سأخيل حالى لابسةحاله وأكرر تلك

الجحيم بلفظى - بسيطا ، مستضيئا بما

قاله ، أتقفى الضياء إلى ذروات

الكتابْ

بادئا بالترابْ .

(ص١١)

ويستمر النص فى هذا النبش الآثارى (الأركيولوجى) بلغة ميشيل فوكو، لذاكرة الراوية والمتنبى، دون أن يجد فيها من المكونات سوى المآسى والفواجع.

أما الحيز الأوسط المصندق، فإنه يجلو الذات من الداخل، أو يسعى إلى كتابة تاريخ داخلى للذات بكل هواجسها وأحلامها ومخاوفها وقلقها وتمردها، وبأبعاد تكوينها الشخصى النسبى - العائلى، والثقافى - المعرفى، والروحى المخطوف بالسحر وتشربات النبوءة والرؤيا، مما لا يندرج فى تكوين الذات على المسرح الخارجى للأحداث فى الحيز الأيمن. غير أن هذا التاريخ لا يتشكل فى عزلة عن التاريخ الممسرح فى الحيز الأيمن، بل يدخل هذا الأخير فى تكوينه ويجعله وعيا فجائعيا أيضا. وينضح الحيز الأوسط بغنائية وشجو وجماليات مدهشة الثراء والشفافية والنورانية تسهم فى تشكيلها خاصة البنى الإيقاعية العجيبة التى بها يصوغها أدونيس والصور الشعرية الفائقة التى فيها تتجسد. إن هذا الحيز عصارة الفن الشعرى لدى أدونيس، كما سأظهر فى فقرة أخرى. وهو يسعى إلى أن يشكل النقيض لتركيب الحيز الأيمن، والحركة السيمفونية التى تملك القدرة على، والرغبة فى، تجاوزه والخلاص من فاعليته التدميرية، لكنه لا يمكن أن يكون نقيضا خالصا أو حقيقيا، إذ إنه أصلا من نتاجات الحيز الأيمن ومولداته تبعا للمقولة الجوهرية للنص (أى أنه أقرب إلى الحركة الموسيقية الطباقية Contrapuntal). إلا أنه يناقضه بحق على صعيد الشعرية: اللغة والصورة والتركيبات الإيقاعية والمكونات الجمالية. وسأناقش ملامح التعارض فى فقرات قادمة. أما الهامش الذى يقع داخل الصندوق فى الحيز (ع)، فيبدو أنه يتوزع بين إشارات لحية تضئ صوت المتنبى، وأخرى مستقلة عنه نسبيا وعامة الدلالة. وبوسع المرء لذلك أن يعتبرها إفصاحا آخر ينبع من عالم الصوت المسيطر الكلى (خا) مجسدا أبعادا أخرى له. وتكثر فى هذا الحيز الإشارة إلى شخص بصيغة المفرد الغائب (هو) التى ترتبط بشكل غالب بالمتنبى. وهذا الحيز الفرعى تام الانتظام فى وروده فى كل صندوق يحتله صوت المتنبى (ما عدا ما يرد من ذلك فى الأقسام الفرعية المسماة «الهوامش»).

أما النقطة الأخيرة التى تستحق التأمل فى تشكيل النص الهندسى فإنها افتتاح الكتاب بالتوزيع الذى وصفته أعلاه للأصوات فيه، ثم انتهاء هذا التوزيع تماما فى ختام القسم السابع وورود الأوراق التى يقال إنها عثر عليها فى أوقات متباعدة وألحقت بالمخطوطة، ثم ورود قسم «الفوات فى ما سبق من الصفحات» والاختتام النهائى للكتاب بثلاثة نصوص قصيرة من «التوقيعات». إن هذه الملحقات جميعا تشغل حوالى تسعين صفحة من الكتاب. وهى جميعا نصوص مفردة كما هى النصوص عادة فى كتب الشعر، أى أنها لا تستخدم هندسة الصفحة التى اتبعت فى ما سبق من (الكتاب). والدال هنا هو اختفاء صوت المتنبى، إذ لا يعود له وجود فى النص، فيما تتكاثر قصص القتل كثرة واضحة، وتورد أصوات رواة كثيرين يروونها. هكذا يستمر تاريخ القتل وينطوى صوت المتنبى الجميل الفاتن فى حنايا التاريخ، وينقطع، وتنقطع حتى أصداؤه. فينتصر، فى الواقع، تاريخ القتل (وهو الذى يبقى فى الصفحات الأخيرة من (الكتاب)، رغم أن التوقيع الأول يقول: «أشهد (فى هذا التاريخ الميت) ميلادا آخر/ لتواريخ أخرى». (ص ٣٧٧). ولا يبقى مما يحمل الروح التى بلورت صوت المتنبى إلا شعر تأملى بعضه من أجمل ما كتبه أدونيس على الإطلاق، لكن بعضه لا يرقى إلى مستوى شعره المتميز. وبين القطع الجميلة ما يتسم بسمات عملية تخييلية من النمط الذى أسماه عبدالقاهر الجرجانى «التعليل التخييلى» وهو يقوم على «مواهمة وخداع للنفس» لأنه يسعى إلى تسويغ مقولة لا تبدو منطقية

بالمقايسة إلى معطى من معطيات الطبيعة، مثلا، تقبله النفس، فتؤدى المقايسة إلى نمط من البرهنة على سلامة المقولة. ولقد أصبح هذا النمط من التخييل سمة من سمات شعر أدونيس المتأخر، وفيه قدر كبير من البراعة والشفافية. هو ذا نموذج له يدفع «تهمة» التكرار بجعلها فضيلة لأن الطبيعة نفسها تتسم به ولأن التكرار ليس تكرارا فعليا، بل يتضمن تنويعا ومغايرة مرهفين، أيضا:

علمته المحيطات إيقاع أمواجها ـ

علمته الصحارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا بأسرارها وبأسراره

لم يحسوا الفروقات فى نبضه ـ وقالوا :

تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه، ـ

ضحكت وردةٌ

تتقلب فى العطر أوراقها .

(ص ٣٠٤)

ويبدو لى أن هذا النمط من المحاجة الذهنية، الذى يشكل ظاهرة لافتة فى شعر أدونيس حديث العهد (لكنه أيضا وارد فى شعره الأقدم) ويكثر فى سياق اتخاذ موقف دفاعى عن نفسه وعن شعره، يندرج فى إطار الإحساس بالرفض الذى أناقشه فى فقرة أخرى، وإن كان تجليا أكثر خفاء لهذا الإحساس.

ثمة نص آخر ينتمى إلى شعر التأمل فى الأوراق له تميزه الخاص، ويقوم على هذا التأويل البارع لحقيقة مألوفة ليخرج منه بنتيجة صادمة غير مألوفة:

يحيا الله وحيدا ،

لكن ، ما أعجبه ، ما آنسه ـ الشيطان

لا يحيا ، لا يقدر أن يحيا

إلا فى جسد الإنسان .

(ص ٣٠٥)

ولقد كان شعر المتنبى نفسه يحفل بأمثال هذه العمليات التخييلية والذهنية البارعة (كما كان يحفل بها شعر أبى تمام والمحدثين عامة فى العصر العباسى)، مما يخلق تقاطعا بين صوته التاريخى وصوت أدونيس أصلا، ويسمح باعتبار «الأوراق» صوتا مزدوجا انفلت من صندوقه الذى كان قد أطّر فيه فيما سبق من النص. وقد يملك هذا الانفلات دلالة سيميائية أجدنى عاجزا عن إدراكها. لكنه قد لا.

ـ ٣

الفجيعة والمأساة هما بؤرة التكوين الأولى لكل من الراوية والمتنبى، بل للإنسان الذى ينتمى إلى هذه الثقافة وهذه التواريخ أيا كان (وذلك جوهر مأساوية شعر أدونيس وشخصيته، كما سأحاول أن أظهر فى فقرة تالية). فالشاعر يولد فى المأساة ثم يبحر عبرها فى حياة هى تابوت يسكنه إلى أن يدخل تابوت موته. إن الحياة العربية نفق أسود نتطوح ونتهاوى جميعا عبره باتجاه المقر النهائى دون أن يتاح لنا فى أى لحظة الانفلات منه، أو رؤية الضوء خارجه، أو كسره وابتكار حياة فى مدار منفصل عنه. هكذا يجسد أدونيس مكان الولادة، وزمنها، وصيرورتها، فى رؤيا سوداء كالحة. وفى هذا السياق الأسود يولد كل من المتنبى والراوى والصوت (خا) المتقمص لكليهما والراشح لنفسه فى كليهما ليتقمصاهما. وهكذا يستهل (الكتاب) بهذه الفاتحة الفجائعية:

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدّا

بين الماضى والحاضر

ولد الشاعر

فى رمل يعلو فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعرْ

عاش ولكن فى ما يشبه تابوتا

سافر ، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه ،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعرْ

طقس كان يعاش كأن رياح

الجنة تسرى فيه ، ومحابرها

والأقلامْ

فى هذا الطقس ، رأى الشاعرْ

وجه الكون ، وراح يضىء مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأيام .

(ص ٩)

ومن الجلى أن الاستجابة الوحيدة التى يقوم بها النص ـ الشاعر ضد هذه الولادة المأساوية، والعيش فى مقبرة، والطقس الذى يتمتع فيه البشر بالقتل والجريمة وكأنهما من رياح الجنة وما تمليه كتبها، هى أن الشاعر راح، من جهة، يضئ وجه الكون بنبشه الآثارى لأعماقه وراح، من جهة أخرى، يسعى إلى التأثير فى تكوينه (الماضى والراهن والمستقبلى) بتلقيحه باسم الإنسان. وفى فعل التلقيح دلالة مفتاحية تماما على رؤية أدونيس للدور الذى يمكن للشاعر أن يمارسه ، أو الذى مارسه بحق، وهو دور لا يسهل تحديده. فإلى أى حد يكون التلقيح باسم الإنسان للشعر ولكل كلام ولما تلده الأيام أيضا فعلا جذريا، نسفيا، تدميريا، وإلى أى حد هو فعل هامشى، تنقيحى، تعديلى وحسب؟ إن هذا السؤال لفى الجوهر من إمكان فهمنا عمل أدونيس ومشروعه الراهن الجليل. ولكنه يبقى مبهما، ملتبسا، لا ريب فى أن صراعات ونزاعات ستدور حوله ومن أجل تحديده وجلاء التباسيه وإبهاميه.

٤ ـ

يفتتح أدونيس (الكتاب) بسياق الرعب والقتل والدم والحياة التى تعاش فى مقبرة، كمادة من مواد الذاكرة المختزنة للتاريخ الخارجى، فى الحيز الأيمن من النص. وقد يتخيل المرء أن مسرحة هذا الرعب كله قد تؤدى إلى التطهر من كوابيسه تدريجيا بحيث يبلغ النص نهاياته وقد سلخها عن جسده. غير أن ذلك لا يحدث، بل تتسرب رؤيا الرعب والقتل إلى الحيز الأوسط المصندق، حيز التاريخ الداخلى للمتنبى ولمتقمصه (بكسرة تحت الميم وبفتحة فوقها)، ويصل النص نهاياته وقد هجع هذا الرعب الكابوسى والقتل الطقوسى بمتعة والتذاذ فى حنايا الداخل واستبطن حناياه، فهو ينز بها ويفيض. هو ذا متجليا بصوت المتنبى نفسه وصوت تجلياته المتعددة:

الحياة ، كما نتقلب فى جمرها،

انشقاق ،

جسد لا يكف عن الرعب من

رأسه

(ص ٢٨٨ ، هامش الصندوق)

رمل غنى لرياح غنت :

آبار ملئت بدم الآباء وبالآباءْ

تتفجر فى جوف الأبناءْ.

(ص ٢٨٩ ، هامش الصندوق)

ضع يديه ،

ضع بقية أعضائه الهامدةْ

فى الرماد ، وضع رأسه ، ساخنا

فوق صحن على المائدة .

(ص ٢٩٦ ، هامش الصندوق)

٥ -

تتعدد مقومات تاريخ القتل وتتباين، بعضها صراع عقائدى مذهبى، وبعضها خلاف فى الرأى، وبعضها ببساطة نتيجة لمجرد أن يفكر الإنسان، وبعضها لأنه قد يمتلك أفكارا خاصة به؛ ومنها ما يكون لحلم، ومنها ما يكون لممارسة الفعل. غير أن فى الجوهر من ذلك كله مقولة السلطة بكل أشكالها، السياسية، والدينية، والإلهية، والصراع على امتلاك أعنتها واستغلال ما تمنحه من ثروة وجاه وجبروت. وبين البدء والنهاية فى (الكتاب) تبرز صورتان تنسخ إحداهما الأخرى وتجلوها: صورة العرش المصنوع من أجساد القتلى، لكن المدعى لنفسه نورانية السماء والجنان، والمتأصل فى أحلام الأنبياء التى تحوّلت إلى تشريع للقتل وتبشير به ومباركة له. هو ذا أول تجلٍ لها على صفحة مبكرة:

إنه العرش يصقل مرآته -

صورة للسماءْ

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس،

ورقش الدماء.

(ص ١١، هامش الصندوق)

وهو ذا تجلٍ آخر على صفحة على مشارف الختام، لم يخضع لتغير أو تحول:

سبحانك يا هذا الكرسى -

مصنوعا برؤوس قطعت،

مصبوغا

بدم - طفل حينا، شيخ حينا،

منسولا، جزءا جزءا

من أحلام نبى،

سبحانك، يا هذا الكرسى.

(ص ٢٩٦، مصندق).

وهو ذا تجلٍ آخر فى الختام تماما، يتواشج فيه السماوى بالأرضى بالصراعات المذهبية، كما يتوحد عامل السلطة بصاحبها الأعلى:

- غيره، قلتم: مسجد حرام؟

طوقوا كل أبوابه

عندما أرفع العمامة عن رأسى، افجأوهم

واحصدوا غابة الرقاب بأسيافكم، وقولوا:

هو ذا مسجد الفناء.

السماء يد فى يدى

والخليفة منها: لا يشاء الذى لا أشاء.

(ص ٣٥٦)

٦ -

ينسب أدونيس كلام الراوية/ الراوى والحيز الذى يشغله إلى «الذاكرة» معلنا بذلك - فيما يبدو - أن ما يروى هنا حصيلة مادة تختزنها الذاكرة من مرويات مدونة راسخة متعارف عليها وغير قابلة للجدال أو التشكيك. وتتضمن هذه التسمية تمييزا لهذه المادة، عن المادة المنطوقة فى الحيز (ع)، وهو حيز صوت المتنبى غالبا، بمعنى أن مادة هذا الحيز الأخير ليست من منتجات الذاكرة بل هى بكر، مبتدعة، مؤلفة. وهذا التمييز سليم وغير سليم فى آن: هو سليم من جهة أن ما يروى فى الحيز (م) هو فعلا مادة مستذكرة من المصادر التاريخية فى الأغلب، مع أن فيها قدرا من القول والتساؤل لا يندرج تحت ذلك، وأن مادة حيز المتنبى من تأليف الصوت الناطق له. لكن التمييز غير سليم من جهة أن مادة حيز المتنبى، والهوامش خاصة، هى أيضا من مخزونات الذاكرة، ففيها معرفة تاريخية بالمتنبى من جهة وبجميع المبدعين الذين يسميهم «الأسلاف الآخرين»، من جهة أخرى. والواقع أن النص نفسه ينسب الذاكرة للمتنبى فى هامش مهم هو:

ما الكتابة ؟ ماذا سيكتب ؟

أطياف ما حفظته له الذاكره

أم سيكتب نيرانه الساهرهْ ؟

(ص ٢٧١ ، هامش الصندوق)

كلا الحيزين، إذن، من نتاج الذاكرة لكن بدرجات متفاوتة. بيد أن الفرق بينهما جذرى : إنه فرق بين محتويات كل من الذاكرتين: الذاكرة الأولى محتشدة بالتاريخ الجماعى ـ المذهبى، تاريخ القتل والصراع والموت والدم والجماجم والاغتيالات والغدر والخيانة وتزوير التاريخ؛ والذاكرة الثانية تفور بالأفراد، بالمبدعين ، المغامرين، الخلاقين، المتجاوزين، حملة مشعل الحقيقة الذين تعتبرهم هامشا على المتن التاريخى، مقدمة بذلك تأويلا خاصا بها، إذ ليس ثمة من دليل على أنهم اعتبروا هامشا على المتن من قبل الذاكرة التى تختزن هذا المتن فى الواقع التاريخى (ومن فى هذا المتن اعتبر امرأ القيس والمتنبى، مثلا، هامشا؟)، وهذه نقطة على قدر كبير من الأهمية تستحق المناقشة بتفصيل فى مكان آخر .

ـ ٧

فيما يبدو عالم الراوية، والذاكرة التى تولده ويولدها، مسكونا ومشبوحا بالرعب، والجريمة، والانشراخات والصراعات، والقتل والدم، وخاليا من نعمة الحلم والتيه والتشوّف، ومحدودا وحيد البعد، فإن عالم المتنبى يبدو نقيضا لذلك كله: تعدديا، يرتع فيه السحر والغيب والنبوءة والتشوف والحلول فى روح الأشياء والتدثر بعناصر الطبيعة؛ كما يبدو جماليا، مترف الإيقاعات، نابضا بالتواصل مع الآخرين، من أسلافه وغير أسلافه، مفتونا بالسؤال والتكهن والاكتناه، لا يبقى بابا مغلقا لا يفتحه، ولا يخيفه قول تنبس به شفتاه، يطرح أسئلة موجعة عن النبوة، والعالم الماورائى، والتشريع، والفقه، واللغة، والشعر، وينصهر فى النزوع إلى عالم أبهى، ويبتكر لنفسه آمادا فساحا يطوف فيها (آمادا من الحلم والواقع)، ويحتفى بالجسد والمعصية والانتهاك، ويذوب فى ذاته معلنا تجواله الأبدى وهيامه بالرحيل خارج كل الحدود والقيود. غير أن التعارض الأعمق بين الحيزين (م) و (ع) هو التعارض النابع من تشكيل بنية كل منهما، وهو تعارض بين لغة السرد التقريرى، المتقطع المبعثر، اللامتواشج بل المشلّى، ولغة النجوى الحميمة والتأمل المشحون انفعاليا، والزمن العضوى. هكذا يعارض أدونيس بين تقنية الرواية وتقنية الشعر، كما يراه: رؤيا كاشفة، ولمحا وإضاءة وانخطافا روحيا ولغويا، وكثافة وتواشجا وتوحيدا، وأثيرية سحرية. وتتسم لغة السرد فى الحيز (م) بأنها ليست توالدية بل تراكمية: إن ما يتنامى على الصفحة فيزيائيا تعاقبى خالص يتلو بعضه بعضا زمانيا وعلى فضاء الصفحة فقط، لكنه لا يتوالد توالد الجسم الحى بعضه من بعض. وتؤدى تراكميته، بعد عشرات من الصفحات، إلى توليد شعور بالعقم والملل؛ لأن هذا التمدد الفيزيائى لا تنمو فيه حياة داخلية تواشجه وتلاحمه. فطبيعة الزمن هنا ليست حيوية (ديناميكية) عضوية، بل تراكمية تكديسية. إن تاريخ القتل بهذا المعنى تاريخ عقيم، تكديسى، يمنع نشوء حياة داخلية فى النص، تماما كما منع نشوء حياة حقيقية فى جسد الأمة نفسه.

أما زمن نص الحيز (ع)، فإنه تواشجى توليدى؛ وهو يبدأ فعلا بولادة المتنبى واعتزازه وتولهه بأبويه وبالمكان والزمان اللذين ولد فيهما، على عكس ولادة زمن القتل، وهى ولادة التاريخ سنة ١١ هجرية؛ لأن هذه الأخيرة هى ولادة لإعدام الحياة ولنكران الأبوة والبنوة والنسب الحى، ولقتل الخلف السلف ووراثة القاتل المقتول. وهى تجسد فعلا نكران أهمية الرابطة الحياتية الدموية بين النبى ومن ورثه، وبشكل خاص على بن أبى طالب:

عجبا ، كيف دشن عصر النبوة والراشدين

بالقتال وبالقتل والقاتلين ؟

يسأل الراوى حائرا (ص ٢٣). ويصف صوت المتنبى هذا التاريخ بأنه «إمام يحيا فى موت إمام» (ص ٢٠ مصندق). وزمن المتنبى ليس تعاقبيا، فهو لا يسرد سرداً روائيا عاديا، بل سردا شعريا: إنه زمن نفسى رؤيوى روحى، يتداخل ويتقاطع ويتكسر بتقنيات الشعرية الخلاقة التى لا تسند قيمة للزمن التاريخى الرياضى بل تلغيه وتتجاوز مقتضياته. وما

يولده زمن المتنبى هو الشعور بالتفجر الدائم للحياة، وتغير وجوهها، والتواشج العميق بين مكوناتها الإنسانية - الإنسانية، والطبيعية - الطبيعية، والإنسانية - الطبيعية (راجع فقرات الخيال والصورة من هذه الدراسة) فى مقابل انتفاء الطبيعة تماما، وانتفاء التواشج بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة فى تاريخ القتل. وحين ينسرب تاريخ القتل إلى زمن المتنبى ووعيه فإنه يدرج فنيا فى لغته النورانية - إلا فى مقاطع نادرة («زنديق هذا الشاعر»، مثلا، ص ٢٤٠ مصندق) ويصهر فى البؤرة الروحية، ويحول إلى طاقة مولدة (تولد كلا من المأساة والتمرد عليها وشهوة تجاوزها) ويبطل أن يكون خارجيا عقيما متبعثرا فى فقرات تراكمية. وأيا أثار زمن المتنبى من الاستجابات، فإنه قطعا لا يثير الشعور بالملل والضجر والعقم.

لقد شكل أدونيس تاريخ القتل بمجازفة فنية حقيقية غير مضمونة النتائج على مستوى القراءة. فهذا التاريخ كما شكله يثير الشعور بالملل، كما قلت، وبعقم العمل السردى الذى لا ينتج نسيجا سرديا مثيرا بشخصيات نابضة بالحيوية، وكلما تقدم المرء فى (الكتاب) ازداد هذا الشعور حدة: لماذا يستمر الشاعر فى مراكمة هذه الأحداث القاتلة الرتيبة؟ وأى جدوى فى ذلك؟ يبدأ المرء بالتساؤل. ويميل المرء إلى الرغبة عن متابعة القراءة، لأن ما سيلى ليس إلا تكرارا لما مضى. لكن كل هذه المشاعر والاستجابات جزء من المعجزة الفنية التى يحققها (الكتاب): فهذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه، من تكرار وإملال وانعدام للحيوية وإثارة للنفور - هل أقول التقزز - والرغبة فى انتهائه والانصراف عنه، وبعض ما يسعى النص حثيثا إلى إثارة الشعور به لدى القارئ إزاء هذا التاريخ. وزمن المتنبى هو النقيض لذلك كله: زمن المفاجئ الذى لا يمكن التكهن بما سيلى منه، والقدرة على الإثارة، وابتعاث تلك المشاعر الغنية بسحر الخفاء، والغياب، والحلول، والتواشج، والسرية... إلخ. ويمكن تقصى هذه المستويات من التعارض بين الحيزين (م) و (ع) إلى ما لانهاية، وتتبعها فى مكونات النص الفنية واللغوية والإيقاعية إلخ، لكن ذلك مما لا ضرورة حاسمة له الآن.

لكن، رغم كل التعارضات فإن الصوت الناطق للمتنبى لا يغفل الحقيقة الفاجعة، وهى وعيه بتاريخ القتل وذاكرة الصراعات والرعب، فهما جزء أساسى من تكوين روحه ولجحه وعذاباته. وسحر تكوين المتنبى يشتق من هذا التعدد فيه؛ ولو كان نتاجا فقط لتاريخ القتل وكوابيس عالم الذاكرة لما كان لنص أدونيس ما له من ثراء وفتنة. غير أنه بتكوينه هذا يقوض مقولة (الكتاب) الأساسية التى تفترض أن ما كان يحتم ما سيكون. وإنه لنعم التقويض، كما هو التقويض فى كل عمل فنى عظيم. هو ذا المتنبى، رغم سلطة القتل وحز رقاب من يجرؤون على التسآل الجرئ، يتأمل عوالم الخارق والنبوءة وتزييف النبوءة والجسد وبهاء المعصية والعصيان والغواية والخروج، ويجسد تيهه، وينصب بعض أسلافه منارات لتيهه، ويقول ما يقال وما لا يقال:

الشياطين ألطف جسما،

وأحّد عقولا من الناس، أعرف منهم،

ولا آفة فيهم»

هكذا أجمع الأولون

وأنا المتأخر أصغى، وأقتص آثاركم،

أيها السابقونْ

(ص ٢٨، مصندق).

عنوان حوار

- «كيف تخير إبليس

زوجته؟

ألها إسم»؟

- «ذاك نكاح لم نشهده.»

(ص ٣٨، مصندق من الهوامش).

عنوان حوار

- «فى وجهك شىء من إبليس»

- صدقت، كبير الإنس شبيه

بكبير الجن.»

(ص ٣٩ مصندق من الهوامش)

أترى ، يتعذر بينى وبين السماء اللقاء ؟

ولماذا ، إذن ،

لم يجئ أى لوح للعروج وللوحى ، هذا المساء؟

(ص ٦٠ مصندق)

ضد ما نبذته السماوة ـ ما يتكون

من رأس رمح ومن حد سيف ، ومن

جثة تتدلى ، ورأس يُحز ،

وضد المدون باسم الخليفة فى

كاغد ليس إلا دما .

ضده ، ضد تلك المعاقل ،

تلك البروج

نحتفى ، نتهجى

فى السماوة سر الخروج ، الخروج.

(ص ٦١ مصندق)

رحم المعصيةْ

تتموج ، تدخل فى عيدها ، ـ

هيئوا الأغنيه.

(ص ٦٣ مصندق)

المهلهل التغلبى

ليكن ـ مثلما قلتَ ، باسم النشيد وآلائه

الجاهليةْ

سوف نهتف للأبجديه :

جاسدينا ـ خذينا ودورى بفلك القصيدة فى

فلك المعصيةْ

كى نرد إلى الأرض زهو الحياة، ونسترجع الحب والخمر والأغنيةْ.

(ص ٨٨، مصندق من الهوامش)

(ولاحظ هنا نسبة الآلاء إلى نشيد الجاهلية، فى عملية تناص بارعة دالة مع «فبأى آلاء ربكما تكذبان» ومع اللعبة الفنية التى كان يلعبها أبو نواس بالطريقة ذاتها:

أثن على الخمر بآلائها

وسمها أحسن أسمائها

أتركوه لتهيامه ،

يقرأ الغيب فى وردة

ويقول الكلام الذى ليس من

كلمات.

(ص ١٠٠ ، هامش الصندوق) .

لست من هاهنا أو هناك ،

من ذلك العالم المنطفئ

قدماى تجيئان من طرق

لم تجئ

أتقدم فى ظلمات المكانْ

ترجمانا وضوءا لهذا الزمان.

(ص ١٠١ ، مصندق)

كيف تنفك من قيد هذا التشرد ،

من أسر هذى الإقامةْ

فى غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة ؟

عجبًا، ـ نتكسر ، نبنى جسورا

لا لنعبر، لكن لنرثى أنقاضنا.

(١٠٣ مصندق)

أتقدم خارج تلك الشرائع، ـ تلك المسارات،

ـ هل جسدى فائض عن مداها؟

(ص ١١٣ مصندق)

مالك بن نويره

هوذا ماضيك : جبين

للرفض ، ووجه

تتخايل فيه آفاق مروق -

وأرى وثنا ، -

كم هو حى ، كم هو عال هذا الوثن :

بسوى شفتيه

وبغير الأنف الصاعد نحو ذراه ،

لا يفتتن.

(ص ١٣٦ مصندق، من الهوامش)

العقول النبية مثل الطبيعة،

تحيا وتعمل فى شبه غيبوبة.

(ص ١٤٧ ، هامش الصندوق)

ما سماه العالم عقلا،

سأسميه

رمية نرد .

(ص ١٤٩ ، هامش الصندوق) .

قام جبريل من نومه مرة

لم يحرك جناحيه، ألقى

حوله نظرة

فرأى يعربا نائما

وعلى صدره رقيم

غير ما كان يوحى ويملى

لم ينبّه قريشا

عاد للنوم مستسلما لرؤاه وأسرارها.

(ص ١٥٢ ، مصندق)

وأنا الشهادة - أرضنا

طمستْ

لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء .

(ص ١٥٤ ، مصندق)

النبوات ثوب

نسجته بأهدابها أرضنا

والسماء وأفلاكها تدور على أرضنا -

فلماذا

كل شئ عليها خواء ؟

ولماذا كل شئ أصم وأعمى.

(ص ١٦٢ ، مصندق) .

لحياتى - بيتا مْن قصب

ملكا لهبوب الحلم ،

وجرحا

نبوى الداء ،

لحياتى - رمزا ،

يعلو الشعر سراجا

فى ليل الأشياء .

(ص ١٦٥ مصندق)

إن يكن هؤلاء العباد

بذروا مثل زرع يعد ليوم الحصاد ،

فلماذا التردد فى الغى ؟ هيا -

مرحبا بالغوايه

بلدا فارسا، ورايهْ.

(ص ١٧٤ مصندق، من الهوامش).

شعره نبع ضوء

يخيط السماء رداء ويكسو به ضفتيه .

(ص ١٨٩ ، هامش الصندوق)

قلت أعطى لهذى الدروب،

لتلك المسافات أسماءها

وأجاهر أن الزمان

ليس إلا دما

يتبجّس من شريان المكان.

(ص ١٨٩ ، مصندق)

لم أقل مرسل أو نبى . قلت: هذا شتاء

الجماعة صيفى ، وصيفى شتاء ، والخريف

ربيعى

لى فى الأرض باب يؤدى إلى المستسر، ولى طاعة ـ من عل.

وأنا من تنبأ شعرا ،

لم أقل: مرسل أو نبى

قلت : هذا الفضاء

يتنوّر باسمى ما لا يقال ، ويصدح فى مطر مستجاب

لا يشاء الذى لا أشاء .

جسمه بحر نور

تتمرأى الطبيعة فيه .

(ص ١٩٠ ، مصندق)

كيف لى أن أرد النبوءة ـ تأتى

فى قميص من الضوء ، تلقى وجهها فى

يدى ، وتنفث أسرارها فى عروقى ؟

وأنا من تنبأ شعرا

أنظروا : إنها الآن تفرش لى ساعديها

وتسكننى دارها

كيف لا أتبطن أغوارها ؟

وأنا من تنبأ شعرا .

*الغيوب كمثل الطرائد، تأتى إليه ،

وتدخل فيه ـ

أتراه شباك لها ؟

(ص ١٩١ ، مصندق)

الكون وجسمى وحدة حلم

وحدة شعر:

ألهذا نحن فراق فى أوج عناق ؟

(ص ١٩٢ ، مصندق)

قتلى، ودعاةٌ

ودعاةٌ ـ قتلى

والناجون دماء مهدورهْ.

أصغى لأراغن هذا النوح

الطالع من أنقاض الوقت

النازف من أعناق مكسورهْ ـ

ما أخفى فيها صوت الله،

كأن الله الصمت .

(ص ١٩٨ ، مصندق)

كل تاريخ هذى البلاد النبية

قَرشٌ وقرش .

* قمَر وثنىَ

يتلألأ فى محراب نبى .

(ص ٢٣٤ ، مصندق)

«الملك لى».

(ص ٢٣٥ ، مصندق)

أتخيل أنى

وردة للتحيّر جاءت

من جذور بعيدهْ

كى توشوش أيامها :

شهواتى حقولى

والتمرد ورد القصيدهْ.

(ص ٢٤٤ ، مصندق)

أعشى همدان

قتلى تعريفٌ لحياتى ـ لا تنكير .

منذ تكون هذا الإنسان

وسقى الله جنائن آدم، بالشهوات ،

ونجّى نوح

من طوفان العالم ـ كانت

تخلق باسم الروح ، لمجد الروح

أجساد للعصيان .

(ص ٢٦٠ ، مصندق من الهوامش) .

الفرزدق

أتعلم منك لأعرف ما تعرفه :

للكلمات قبائل أيضا

ولكل منها جيش

كلمات تستعبد أخرى

لتثبّت عرشا

فوق بقايا كلمات بادت .

والمنطوق المرئى من الكلمات كتابٌ

يتنزّل من لا مرئى :

جسر سراب

بين رماد يمضى ورماد يأتى.

(ص ٢٦٧ ، مصندق من الهوامش)

جند ـ

يقتحمون ، ويفتتحون ، ويمتلكون

ويقولون : لنا أرواح

تقدر أن تتنزه فى الفردوس

وتقدر أن تتزوج فيه

ذكرا أو أنثى ـ

من شاءت ، ما طاب لها

(ص ٢٨٠ ، مصندق)

دائما فى رحيل

عن سواه ، وعن نفسه ـ

هكذا رسمته الفصول على وجهها .

(ص ٢٩٨ ، هامش الصندوق)

خطاياى مثلى ،

أناى وأوسع من كل أرض،

وكل سماء .

(ص٢٠٥ هامش الصندوق)

وإذا كان لى أن أختار من تأملات المتنبى واكتناهاته وتأويلاته التاريخ نصا واحدا يجسد أتم تجسيد روح التمرد والتفرد فيه، وتضاده الجوهرى مع الروح التى صنعت ذاكرة الراوية، فإننى أختار قراءته لسلف من أسلافه هو الوليد بن يزيد. وهذا الاختيار متعدد الأغراض، فهو يجلو إضافة إلى ما سبق أن رؤية المتنبى ونص أدونيس لا يتبنيان قراءة مللية ضيقة للتاريخ، وأن إجلالهما القرمطى يواشجه إجلالهما نقيض له تاريخيا ومِلليا هو الخليفة الأموى القرشى الوليد بن يزيد، وأن دوافع الإجلال ترتبط جذريا بروح الثورة والتمرد والكشف والشعر المغامر وما إلى ذلك، مما هو واضح فى أمكنة أخرى من هذه الدراسة. هو ذا صوت المتنبى، متضمنا صوت أدونيس فى هذا النص الشفاف:

الوليد بن يزيد

لم لم ترفع تمثالا بعد القتل ؟

يراك العابر، يقرأ فى قسماتك شعر

اللحظة، يسقى

لغة الأبديهْ

بدم الحريهْ ــ

لم لم ترفع تمثالا ؟

هل صنم الفكرهْ

أعلى ،

أو أكثر طهرا

من صنم الصخرهْ ؟

شكى لا يرويه أى بيان .

(ص ٢١٥ ، مصندق من الهوامش) .

وتزخر هذه المقتبسات بالفكر الجرئ، المتحدى، الخارجى، القلق، فى يقينه وفى تساؤلاته؛ وتشع منها روح التمرد، والتأمل للماورائى والطبيعى، للتاريخى واللازمنى، مستغلة فى صوغ ذلك اللغة المباشرة الصادمة، ولغة الترميز والتضمين والتداخل النصى والإيحاء، الباطنية المحرضة بالتباساتها وإبهاميتها، وبأثيريتها المفصحة. وفى الجوهر من صداميتها وتحريضيتها موقف ورؤية جذريان للتصورات الغيبية، والفكر الدينى، والنبوءة، ولعلاقة ذلك كله بالصراعات البشرية الدنيوية وبمصائر البشر وحيواتهم. وذلك مما أفصله فى فقرة أخرى.

ــ ٨

بعد اكتمال القسم الأول، الذى يسربله الدم والقتل والأحداث السوداء، تبدأ هوامش له. وهى مصندقة، تحتوى صوت المتنبى متقمصا فى صوت أدونيس. ويعلن الهامش الأول مباشرة عن سعى جاهد للخروج من دائرة التاريخ الأسود الفجائعى باللوذ بتاريخ جميل يصنعه بشر آخرون ينتمى إليهم ناطق النص. هو ذا الهامش الأول المصندق كاملا:

أتفيأ ــ أخرج من هذه الذاكره

من مداراتها ، ودواليبها الدائره،

أتفيأ أسلافى الآخرينْ

الذين يضيئون أعلى وأبعد

من ظلمة القتل ، من حماة

القاتلين .

(ص ٣٧ مصندق)

وتبدو هذه محاولة لبلورة رؤيا أكثر تعددية وحيوية للتاريخ، فإن دلالة الخروج من حمأة القتل والقاتلين إلى التفيؤ بأسلاف يسميهم الصوت «أسلافى الآخرين» تزخر بما يدل على أن الصوت لا يعتبر هؤلاء الأسلاف ينتمون إلى فضاء آخر معزول عن الفضاء الأول، بل يشكلون جزءا

منه. وينجلى ذلك فى صيغة التعريف «أسلافى الآخرين»، ولو كان الأمر غير ذلك لقال فى «أسلاف آخرين». كذلك يمثل الهامش رغبة فى الخلاص من فضاء القتل وتاريخه. لكن الفاجع فى الأمر أن قسم الهوامش هذا ينتهى بعد عشر صفحات ليبدأ القسم الثانى من النص فنفاجأ بأن زمن القتل لم ينحسر ليخرج الصوت فعلا من نفقه، بل عاد أشد عنفا ونتوءا مع تأكيد ديمومته واستحالة أن يمحى، ومع كشف تأثيره المدمر على الراوى نفسه وعلى الصوت المجسد للمتنبى:

أخذ الراويه

يتأمل ، يفحص أوراقه ،

ويقول ـ الكلامُ

الذى دار بين القبائل ،

بين الأسنة ، تحت السقيفة،

رملٌ

يتساقط من فوقنا

أثقل الإرث بالقتل

واجتث جرثومة

الرجاءْ ـ

هو ذا الآن ،

مستودع للدماء .

(ص ٥٢)

وصف الراوون

الراوى ،

قالوا عنه :

حين رأى سير

التاريخ ، ووقع خطاه ،

ذبل المعنى فى

عينيه.

(ص ٥٣)

تستمر الفجيعة، إذن، بل تكتسب طبيعة الأبدى الذى لا فكاك من كوابيسه وأسره. وإن ذلك، كما سأشير بإلحاح فى مكان آخر، لبؤر المأساة والفجيعة الشخصية فى شعر أدونيس وفى ذاته، ومكون أول لرؤيته للتاريخ العربى ولعجزه عن تجاوز فجيعته. إنه ما يجعله، رغم كل ما فى شعره من احتفائيات وإيقاع تونيمى، شاعرا فجائعيا مأساويا يصارع للانفكاك فلا ينفك، ويتناوس بين الغنائية الشجية الأسيانة الهادئة والغضب الهادر، بين الرغبة الماحقة فى التدمير، والحنين المجهض لإعادة صياغة كل شئ برفق على أمل ألا يتحطم ما تعاد صياغته بين الأصابع المشكلة لشدة ما هو كامن فيها من توتر وشجن حبيسين ومن غضب جموح.

ـ ٩

ينطق أدونيس صوت المتنبى ويصوغه بلغة شعرية فائقة، لغة تختصر طاقة أدونيس الشعرية الهائلة فى تاريخه الشعرى كله، وتستخرج رحيقها، وتقطر سحرها وفتنتها الإغوائية، وتصقلها فوق ذلك كله صقل يد لا تنتابها رعشة واحدة وهى تصوغ، وتؤزمل، وتنعّم وتخشن، تتأرجح بين شفافية الصفاء المبهمة، ولامحدودية الغياب النورانى. لم تعرف العربية فى تاريخها شاعرا أكبر قدرة على سبك العبارة الشعرية سبكا لا يخامره من وهن ولا يشوبه من شائبة، ولم تغن هذه اللغة فى تاريخها كله بموهبة شاعر يعرف بما يفوق معرفة هذا الشاعر كيف يبتكر صورة شعرية يتمازج فيها الإيحاء الغامض الذى لا يسمى بوهج الدلالة والكشف لما لا يسمى. هى ذى بعض هذه التجليات الباهرة لهذا الجلال الشعرى والجمال الفائق، فى مقاطع يتقمص فيها أدونيس دور ساحر الكلمات الذى يصوغ هواجس ورؤى تغوى ذلك الساحر الآخر للكلمات، متنبيه وخدنه وعجينة تكوينه:

سمانى أحمد زهوا وتفاءل

فى تلقيبى بـ «أبى الطيب» ، كنا

نلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتموج فى بحر من نور .

* جسدى غابة من رموز

وخطاى كما رسمتها ظنونى ،

درج صاعد ،

وتهاويل كشف .

(ص ١٠ ، مصندق)

كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتجلس

فى حضنها بيتنا

بيتنا - لا حلى ولا زينة

كان يأتى إليه المساء ، ويأتى إليه النهار

فى قميص الغبار.

* الغبار الشريد الأصم الغبار -

الخطى

فوقه ورق طائر

وهواه بلا ذكريات .

(ص ١٣ ، مصندق)

مقطع آخر:

لا يبوح الضياء بأسراره

سره ذائب

فى شعاعاته .

(ص ١٤ ، هامش الصندوق)

ومقطع آخر:

عاصف فى الطريق إلى بيتنا،

حل ضيفا ،

وها هو يرتاح كالطفل بين يدى

وردة.

(ص ١٨ ، هامش الصندوق)

تلك آهات أسلافنا

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها

(ص ١٩ ، هامش الصندوق)

أية دقة فى تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية تصور التراث والماضى آهات لأسلاف تسقط مطرا غامرا وغامضا فى الوقت نفسه، وتمثل حدة التأثير الذى تمارسه على الراهن متصورا فى صورة الخطى حقولا يسقط عليها ذلك المطر الغامر الغامض؟ وأى تشابك فتاك وجودى بين الماضى والحاضر يبرز فى هذه الحقول التى تتلقى المطر وتكون هى خطى المعاصرين، تكون هى ما يفعل بالمطر ويحدد الحصيلة النهائية لوقعه على الأرض، بتعقيدات الحقول وتركيبها وخصائص تربتها ومناخها وما هى قادرة على احتوائه من بذور وعلى تنميته، أو على قتله وخنقه؟

ومقطع آخر :

أهو الضوء طفل

يتعثر، فيما يسير على درجات الكلام

بحروف الظلام

وصورة أخرى:

القتال هنا ، والقتال هناك ، هنالك : شرع

والرؤوس حصاد

يذريه كل بآياته.

(ص ٢٧٦ مصندق)

وآخر:

تلك ظباء : ورد يتنقل يكسو جسد الصحراءْ.
(ص ٢٢١ مصندق)

ثم هذه الصورة المدهشة التى تختصر فضاءات وعوالم ومصادر وتواريخ فى جملة واحدة:

الرمال كتاب الصحارى

والرياح تأويله.

(ص ٣٣، هامش الصندوق)

وفى كل ذلك يغير أدونيس لا طبيعة أشياء العالم ومادة التجربة الإنسانية فحسب، بل علاقاتها بعضها ببعض، ويلغى ما بينها من حدود متصورة أو فيزيائية، ويؤسس لها فضاءات بكرا تدخل فيها فى علاقات وتكوينات جديدة وتسكنها سكنى وافد لا تثقله رتابة المكرور واحتشاد المألوف بالعاديات.

وبهذه اللغة المتفجرة بالطاقات الجمالية، وسحر التأمل بالعذوبة الفائقة كما بالكامد الداكن المجرح العاصف، ينسج أدونيس صوتا للمتنبى له سمتان بالغتا الأهمية: الأولى أنه مغاير لصوت المتنبى التاريخى، فيما يمتاح من بعض مكوناته، وهو بذلك يخضع المتنبى لتحولات جذرية ويموضعه فى كينونة جديدة كل الجدة تقريبا، فيما يحافظ غالبا على مقومات تاريخه الشخصى؛ والثانية أنه مناقض تماما لصوت الراوية وتراكمية المسرودات التى يحتشد بها الحيز الذى يشغله الحيز (م) كما هو مناقض للغة الحيز (ص) وتقريريتها التوثيقية الخالصة.

٩ ـ ١

ولهذا الفعل التقمصى أبعاد يصعب كشفها إلا فى سياق دراسة نفسية تحليلية، تاريخية، تتقصى حياة أدونيس. وليس ذلك عادة مما أهتم شخصيا بالقيام به، غير أن الإشارة إليه فى دراسة كهذه تتوجه أصلا نحو القارئ وتسعى إلى جلاء بعض مهامه النص، قد تكون حسنة الوقع. من ذلك، مثلا، تأكيد مكونات فى تاريخ المتنبى لا تضفى عليها الدراسات له كبير أهمية، كدور أبيه وأمه فى حياته. هنا يبدو لى أن فعل التقمص الذى يمارسه أدونيس هو الذى يؤدى إلى منح شخصية الأب، وموته خاصة، بعدا جديدا يمثل إبرازه قراءة جديدة للمتنبى، من طرف، لكنه يمثل تقمصيا نبرة أدونيس الشخصية فى معاناته موت أبيه وفى أهمية الأب فى حياته وبشكل خاص تعليمه له، وتدريبه له على قراءة باطنية للنصوص، وبينها شعر المتنبى نفسه. هاهما مقطعان يجلوان ما أسعى إلى إيضاحه:

أمى همدانيةْ

خرجت من أحشاء الكوفة ـ خدًا للنسرين

وخدا لنبات سرّىٍّ

وأبى جعفىٌّ ورث الفقر عن الإيمان الموغل

فى كشف الديجور .

(ص ١٠ مصندق)

سأقول :

أبى ميراث عذاب

وأسمى أمى ،

سكرا بالكلمات وحبا للأشياءْ

ريم سراب فى صحراء .

(ص ١١ مصندق)

أبواى انشطار: دم للعذاب دم للمؤمّل

والمنتظرْ.

هبطا من أعالى القبائل من رأسها

يسرجان خيول السهر

أخذا الأبجدية فى راحة والقصيدة فى راحة

وقالا:

سوف نقرأ فى ضوء سرهما أحمدًا.

* تلك النخلة تصغى

حين أقص عليها

ذكري أبوىَّ، وتفهم قولى

(ص ١٢، مصندق)

ومن الجلى أن عبارة «نقرأ فى ضوء سرهما (الأبجدية والقصيدة) أحمدا» مبطنة بالدلالات، متعددة الإشعاعات. فأحمدُ الذى يقرأ فى ضوء اكتساب المعرفة بأسرار القراءة الأبجدية ولغة الشعر كليهما، هو فى آن أحمد بن الحسين ـ ابن الأبوين المتحدثين، على السطح من النص ـ وأحمد الرسول الكريم وكتابه العظيم، على المستوى الغورى من النص. كل ذلك فى السياق ذاته الذى يأخذ فيه أدونيس بإحدى الروايات التاريخية عن نسب المتنبى التى تزعم أن أباه لم يكن السقّاء البسيط، بل الولى المتحدر من «أعالى القبائل»، مبقيا فى الوقت نفسه على درجة عالية من الإبهامية فى دلالة هذه العبارة.

وحين يموت الأب تتشكل لحظة فجيعة وبؤرة أخرى لتاريخ شخصى فجائعى (لا نعرف له أصلا فى تاريخ المتنبى، فيما نعرف أنه متأصل فى تاريخ أدونيس)؛ ومن دلالاته البالغة أنه يأتى فى مكان متقدم من النص، لا فى بدايته (ص ١٣٩ وما بعدها)، ويشكل مفتتحا للقسم الرابع من الكتاب، ويلقى بظلاله عليه كله:

كيف ينعى إلى كوفة الوجد سقاؤها ؟

لم يغب عن مدارى إلا

صورة، كيف أروى فلكا دار فيه ؟

إنه الكون يوغل فىَّ، ولا وحى، كلا، لن

أقول : السماء

تتغطى بأنفاسه،

سأقول : رؤاه وشعرى بيت لهذا الفضاء.

(ص ١٣٩. مصندق)

لا تقص علىّ خطاه، يديه

لا تقل صمته

فأنا أعرف الخبز والماء،

والجبهة العالية.

هل شممت الفراش الذى مات فيه، الرماد

الذى مات فيه ولمست عباءته الحانية ؟

أترى أذّن الماء ؟ والحى : أطفاله، النساء،

المعزون ـ من أين ؟ من هم ؟

هل خرجت إلى قبره

واحتضنت الحجار، التراب، الكفن ؟

أتوسل، يا كوكب الحب، قل لى :

كيف كانت سماء الوطن ؟

(ص١٤٠. مصندق)

وإن هذا المقطع ليتداخل تداخلا نصيا حادا ومضيئا مع نصوص كتبها أدونيس فى موت أبيه؛ وفى عبارة «الرماد الذى مات فيه» ما هو شديد الإبهام كإشارة إلى موت أبى المتنبى، لكنه شديد الوضوح كإشارة إلى موت أبى أدونيس الذى مات فعلا محترقا بالنار.

ـ ١٠

يجلو الكتاب، لمرة أولى فى شعر أدونيس، خفايا فى غياهب الروح يفصح عنها بلهجة اعترافية شجية تخلو من الغضب الهادر العريق، وشهوة الخراب الجميل، ونار الحريق التى تلتهم كل شئ بأمل أن يخرج من رمادها خصب جديد، والصاعقة المحرقة الخضراء، والريشة المسمومة الخلاقة؛ أو تشى بها الصورة الشعرية ذاتها، وشايتها الحميمة الخافتة، بالعلاقات التى تبتكرها أو تكشفها بين مكونات الوجود، وخلايا المكان والزمان التى لا تبرز بسهولة لعين تتقرى المحسوس أو لمخيلة تستغور اللامحسوس. فى الهامش الوجيز التالى، يفصح النص ببساطة وعفوية عن الأعماق التى تقدس الكآبة وتسميها أجمل الأنجم، لا فى السماء، بل فى

الأرض، وتمنحها مكانة الشعر والعلم وسبيل المعرفة لما كانه الشئ وما هو وما سيكون عليه:

١ ـ أجمل الأنجم المضيئة ، فى هذه

الأرض ،

فى قبة الغرابة،

نجمة إسمها الكآبة.

(ص ١٥٠ ، هامش الصندوق)

٢ـ للكآبة شعرٌ

يعرف الشئ فى أصله،

فى تجليه ، فى ما يؤول إليه ،

والكآبة علم .

(ص ١٤٠ هامش الصندوق)

وكاشفة لأعيننا وجها آخر طريا لأدونيس، مع أن الصوت الذى ينطق هذه الصورة هو صوت حيز المتنبى وهامش نصه.

وبصورة مشابهة، تنبجس حنايا أخرى، لعل أكثرها حميمية ودلالة أن تكون اثنتين : الذات التى تعانى ببساطة وأسى جارحين من الشعور بالرفض، لا رفض أدونيس المألوف الثورى المتمرد للمتفسخ الماضوى والواقع المستنقع، بل رفض الآخرين له وعدم تقبلهم إياه متجسدا فى الصوت الذى ينطق المتنبى. هو ذا يجلو الجرح :

ما لدمشق ،

ما للأبواب المفتوحة فيها

حين أراها ، تغلق ؟

كلا لم يتغير شئ

إنبيق الملك طويل ،

والدنيا زئبق .

(ص ١٥٠ ، مصندق)

وهو جرح يزداد غورية واتساعا حين يكون الشعور بالرفض مرتبطا برفض المريدين للرائد، وقتل الأبناء للأب ـ بلغة فرويدية ساذجة ـ كما يتجسد فى المقطع المرير التالى:

يخرجون على ، ـ يجيئون من خطواتى ،

من كلماتى

ويسيرون منى إلى

فى مدارى فى أدواتى

لا يطيقون عبء المجاهيل ، عبء

السطوع ـ ينوؤن ، يلقون أمراضهم

تبعات على .

* تنفرمنه

لغة ربّاها،

ويثور عليه

ضوء يخرج منه.

(ص ١٤٢ مصندق)

ومن ذلك توحده الوجودى بطرفة بن العبد على مستوى محدد : الإنسان الذى «أفرد» لكنه ظل محاصرا بالقيود فلم يكن إفراده حرية له، بل كان نفيا من قبل الآخر مريرا :

طرفة

وردة حزن تتناهبها

ريح وصحارى .

يا طرفة

«أفردت» ، ولكن كل مكان قيد.

يا طرفة

رمل رمل تلك الصدفه.

(ص ٤٥ مصندق من الهوامش)

بل إن هذا الشعور برفض الآخر له يتطور ليصبح شعورا بالتهديد الفيزيائى والقتل أيضا. وذلك مما يعمق الإحساس الفجائعى فى نصه كله ويوحد بين التجربة التاريخية للجماعة، وللخارجين والمبدعين التاريخيين، والتجربة الشخصية. وهو أحد الأبعاد الأغنى فى هذا الكتاب الأغنى.

وأما الثانية فهى اللهفة الجامحة للآخر، واعتباره القوة الوحيدة التى تصل النفس بذاتها، والعرق الحميم الذى لا تقدر الخلية أن تنبض إلا بنبضه ولا تكتسب معنى إلا به (رغم ما يملأ النص من إشارات إلى الانفصال والعجز عن الكينونة فى الآخر والتواصل معه):

أتعجب منى ـ لا أحس بأنى

قادر أن أحب وأكره كالناس،

ألقى شعاعى وأمضى

شغفى وصلتى بسواى ـ بنفسى

وبأغوارها

وبأهوائها،

لا أحس بأنى نفسى إلا إذا

انصهرت فى سواها.

* أيها الجامح المارق ـ

ما أمر الطريق إلى الذات، فى

نشوة العشق، يا أيها العاشق.

(ص ٢٣٧، مصندق)

وبهذه العذابات الحميمة العميقة، ندرك عمق مأساة الذات التى تنتمى بعمق وتجذر إلى التاريخ والمكان، لكنها لا ترى فيهما غير ما يزرع المرارة ويزيدها عربدة فى النفس، ولا تستطيع مع ذلك الانفكاك عن تواشجها وتجذرها فيهما. هكذا تبرز الكوفة ـ مدينة أدونيس الرمزية (لا الكوفة التاريخية) موئل التاريخ وتطوراته، والزمان وتعرجاته وانكفاءاته، جحيما معذبا تتجاوز العلاقة به وحدانية البعد، كرها أو عشقا، لتكون شبكة متناقضات شعورية ومعرفية. هى ذى بعض صور الكوفة كما يجسدها نص (الكتاب):

١ ـ مدينة البدايات الجميلة والحب والتوحد الانصهارى ووعد النبوءة:

آراميون وفرس، عرب، نسب الواحد منهم

لبنى عبس، لبنى عبدالقيس، لكندة أو

همدان، أكان مقيما أو وافدْ.

كل ـ كلهم خلطوا بتراب الكوفة،

صاروا طينا واحدْ

كانوا يرنون إلىّ ويبتسمون: ثيابى

ليست خزا

لكن كانت آيات تتراءى فى وجهى جاءتْ

من لغة تتخطانى وتوحد بين غدى

والأمس،

ضميهم مثلى، مدّى زندك واحتضنينا

يا تلك الشمس.

* سأقول الحب نبيذ الأرض،

وهذا العالم دنّ،

والأيام كؤوس.

(ص ١٧ مصندق)

٢ ـ المدينة المرعبة التى تدمر ذاتها:

أهل الكوفة ـ كلٌّ

جسدٌ أنقاضٌ

تتناسل فى أنقاض.

أهل الكوفهْ

ولدوا سيفا يتقلد رأسا

رأسا يتقلد سيفا.

أهل الكوفة ـ كل

يحمل فاسهْ

كى يقتل نفسهْ

*بيدى قاتل ،

وعلى حد سيف ،

كتب الوقت آياته . (ص ٦٢ مصندق) .

٢ ـ ١ جامع ـ يهرع الناس ، يلقون أحلامهم بين

أحضانه كل يوم

غير أنى لا أرى غير أشلائهم .

إنها الكوفة الداميةْ

فكرة قذفتها الملائك من شاهق

ومشت فوقها

ألصقتها بوجه الترابْ

رحما للعذاب،

والبقية فى عهدة الراويهْ.

(ص ٢٤، مصندق)

٣ ـ المدينة الضنينة المعشوقة المحيرة:

ترفض الكوفة أن تعطى للعاشق

إلا لفظها

شفتاها موعدٌ

ويداها موعد آخر، ـ لفظٌ

أتراه صمت رعب ، أم قناعٌ ؟

تسكن الكوفة ـ لا تجرؤ ، لا تستطيع أن

تسكن إلا تيهها .

(ص ٣٣، مصندق)

٣ ـ ١ آه ، يا كوفة الوحى ، يا كوفة الحائرين

آه، لو تعلمين .

(ص ٧٦، مصندق)

٤ ـ المدينة المعشوقة المنفى، مدينة الاغتراب:

مازلت أجهلها

مازلت أخبط فيها خبط مغترب

لا يستقر ، ولا يشكو إلى أحد ـ

هذى البلاد التى سميتها كبدى .

(ص ١١٨، مصندق) .

٤ ـ ١ صوت يعلو : ما أشقى الآباءْ

ما أفجع ميراث الأبناءْ .

صوت يعلو : الكوفة أرض

يفصلنى عنها أنى منها.

(ص ٦٨، مصندق)

٥ ـ المدينة التى لاتمنح الطمأنينة والتناغم مع النفس بل تزيد الروح تصدعا وانشراخات:

لم أعرف نفسى حين عرفت الكوفة حقا

وبقيت كأنى مشطور : غضبا يقصينى عنها

وحنانا يصهرنى فيها

هل أهل الكوفة جن وبقايا رجم ؟

يبنون عروشا من أحلام

ويعيشون سكارى : عرسا قبرا ، قبرا عرسا

طقسا للأرض : إمامٌ

يحيا فى موت إمام .

(ص ٢٠ ،مصندق) .

٥ ـ ١ لم تزدنى هذى المدينة إلا شكوكاً

لم تزدنى إلا نكوصا عن مداراتها

لم تزدنى غير التمزق(تنكر نفسى نفسى) ،

وغير الدوارْ

لم تزدنى إلا هبوطا فى جحيمى إلى لا قرارْ

المساء ملىء برؤوس مقطعة

والصباح قبور : تلك أيامها.

ما الذى كان أرضا ما الذى كان فيها

السماء ؟

هو ذا نتدثر أوجاعنا

ونخوض فى مهمه من دماء .

(ص ٢١ مصندق)

وإن مثل هذه العلاقة التولهية الوجودية لهى منبع المأساوية الجوهرى فى وجود أدونيس كله، منبع لا يمكن سد فيضه الجحيمى المعذب إلا بنكرانه وسلخه عن الروح وسلخها عنه ـ إذا استطاع المرء إلى ذلك سبيلا وما هو بمستطيع. ولن يكون من المبالغة فى شئ أن أقول إننى لا أعرف شاعرا أو مفكرا عربيا واحدا تعربد مآسى هذه الثقافة والتواريخ فى عروقه مفوّرة بالعذابات والرؤى المرهقات والألم المبرح بقدر ما تفعل فى ذات أدونيس وحنايا وجوده كلها. إن ذا لشاعر قل من يضاهيه عشقا وإخلاصا وبراحا وتمزقا فى علاقته بروح ثقافـتـه وأمـتـه وتراثه الدينى والثـقـافى والمعرفى واللغـوى والإبداعى. هوذا

تحت فئ تباريحه،

يتعهد ميراثه ـ غاضبًا ، حانيًا

ويتابع ترحالهُ .

(ص ١٥٦ ، هامش الصندوق)

ومن الجلى تماما فى (الكتاب) أن هذه العلاقة المعذبة لا تخلق ـ فى زخم الشعور بالتفرد والإفراد ـ إلا حسا بالتيه، والتشظى، والشك، واللايقين، والحيرة، والتناقض، والشعور بالظلم، وبأن العالم وحشى مفترس. كل ذلك من المقموع الذى تفصح عنه الآن هذه المقاطع المكثفة بصورها وإيقاعاتها الشجية:

١ ـ حيرة المتناقض:

الكلام الذى يتفجر منى ـ أنا شكهُ،

وأنا نفيهُ ،

كل ما قلته لم أقلهُ

والذى سأقول اختلافٌ

ويشبّه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم فلماذا

يقال : أضل سواى وأهدى سواى ،

وأنا ساكن هواى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

* قلتَ لى ، أيها الدهر ، لى قلبكَ

المتقلب ، لى وجهك المتعب ،

المتعب

فلماذا يقولون : أنت المبرأ من كل

إثم ، وأنا المذنب؟

(ص ١٤٥ مصندق) .

٢ـ العالم ـ الظلمات، والذئاب المفترسة:

تاريخ ـ

الأشياء خراف فيه ، والكلمات

ذئاب والظلمات المعنى .

(ص ١١٠ ، هامش الصندوق)

٣ ـ الحياة النابتة فى الجراح:

أتراها الحياة نبات

يتفتح فى تربة الجراح ؟ (ص ٣٢، مصندق).

٤ ـ العدو القابع فى أعماق الذات المتشاجرة المتشظية:

لا أحتاج لهذى الشمس ، شموسى

لا تحتاج إلىّ ، ـ

حربى فى أحشائى :

يخرج فيلق أعدائى

من بين يدى ومن شفتىّ.

(ص ٢٥١، هامش الصندوق).

وكل ذلك يتبجس من هذه العلاقة الانخراطية الحميمة الفجائعية التولهية مع الماضى، والتاريخ، والحاضر الموات، العلاقة التى تنتج أيضا المقطعين التاليين، حيث عمق الانخراط وصول إلى حدود السجن / الحرية، وعمق الخروج على الأسلاف خلق ملاذ لهم يتفيأون ظله، رغم ما يولده هذا الشعور بالخروج مما يندرج تحت الإحساس بالخطيئة والإثم، ومن تبنّ للخطيئة والإثم فى محاولة غسل أدرانه عن الروح واستعادة براءتها القربانية:

١ ـ يتاصل فى التاريخ ، ولكن

كى يحسن أن ينأى عنه

فى آفاق سريه ـ

كاد السجن يصير ملاذا

للحريه. (ص ٢٤١، هامش الصندوق)

٢ ـ كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم ، وأنا نفيهم ؟

ولأيامهم وأعمالهم سدود

جرفتها خطاى/ خطاياى أنى

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم ،

وأحب خطاياى من أجلهم .

فلاقل : إنهم هجير

وأنا فيئهم .

* تحت فيء تباريحه ،

يتعهد ميراثه ـ غاضبا ، حانيا

ويتابع ترحاله.

(ص ١٥٦، مصندق)

ولنلاحظ التشابك الجذرى بين «خطاى وخطاياى»: إن كل خطوة لـ خطيئة. فأنى يكون التكفير وغسل الروح؟

ـ ١١ ـ

بمعنى دقيق، ورغم ما قلته فى فقرة سابقة، ليس فى النص متن واحد، والصفحة لا تنقسم إلى مركز وهامش له يدور فى فلكه، بل إلى حيزات متباينة الحجم ولكنها متكافئة الأهمية فى تشكيل بنية النص ورؤياه، ومتكافئة المشروعية فى الوجود. ولا يستثنى من ذلك سوى مادة الحاشية اليسرى من النص التى يمكن وصفها بأنها حاشية تعليقات تفسيرية وتوثيقية للمادة التى ترد فى الحيز الأيمن (م) غالبا ـ فى مقابل المادة التأويلية المدرجة فى ذلك الحيز (م) ـ مع أنها فى مرحلة متقدمة من نمو النص تحوى أيضا تفسيرات للمادة الموجودة داخل الصندوق.

ويتجذر هذا التصور فى عدد من المعطيات والأسئلة المهمة:

هل يملك الفضاء الذى اعتبر تاريخيا مركزا خصيصة القدرة على تجسيد الكل؟ هل لايزال ذلك المركز المتوهم مركزا أم أنه انزاح وأصبح للهامش قوة تمثيل قطاع من العالم والذات والرؤيا لا بديل له ليمثله؟

كيف يمكن تجسيد تناقض الأصوات وتعددها وصراعاتها بصوت موحد؟

لقد كان الشعر فى الماضى يلجأ إلى صوت واحد ويحاول تجسيد الانشراخات من خلاله؛ لأنه كان يعيش وهم

قدرته على توحيد المتناقضات والتوسط بينها وإلغائها. وكان الشعر، بذلك، يجسد تناقضاته في بنيته، ويحمل بذور تفكيكه وتقويضه . أما الآن فقد أصبح يدرك استحالة ذلك وعبثية محاولة إنجازه، وصار أكثر إخلاصا لإدراكه الجوهرى لعمق التناقضات والنزاعات والصراعات، فمال إلى تجسيد ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة، والحواشي والهوامش التى تنقلب الهوامش فيها إلى مراكز وينحسر المركز التوهمى فيها ليصبح هامشا.

إن النص الآن يكشف أنه يفكك نفسه ويجلو تقويضه لوحدته الموهومة أو المفترضة، وهو يتحول إلى تدمير لغنائية وهم التوحيد والتوحد التى كانت تقول بصوت أدونيس نفسه:

مزجت بين النار والثلوج ـ

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوجْ

وسوف أبقى غامضا أليفًا

أسكن فى الأزهار والحجاره

أغيب

أستقصى

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشاره.

(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥ـ ص ١٦).

لم يعد ثم من إمكان للتوسط بين المتناقضات أو التوحيد بينها. إن النص ليكرس انقساماتها وتناقضاتها إلى أبد الآبدين.

وبصورة مشابهة ، لم يعد فى مقدور الصوت المغنى، أو الغنائى عامة، أن يجسد الواقع بالانفصامية الحادة فيه بين الموضوعى والذاتى، وبين التناقضات التى تشرخه والرغبة الفردية فى لحم الانشراخات التى تشجه، فى صيغة موحدة ذات صوت واحد (كما سأفصّل فى الفقرة اللاحقة).

ولذلك، يبتكر أدونيس تقنية مركبة تعددية، تأخذ من السردى قدرته على رصد الحدث الخارجي الموضوعى فعلاً، ومن الغنائى قدرته على التهويم فى حنايا الذات والعالم، ومن البحثى سمته التعليقية المرتبطة بوعى منفصل عن المعاين ويقف على مسافة منه. ومن هذه الجهة، يتنامى مستوى الوعى الخارجي أو، بتسمية أدق، الانفصامى، وانعدام الحلول بين الصوت وبين النص والشاعر. هذا الوعى الخارجي ينفصم إلى صوتين أو أكثر: أحدهما ينطق النص ويبلوره، زاعما له تناغما وتكاملا وتوحدا وانصهارية ليست فى الواقع له، والآخر يقبع خارجه مراقبا ما يحدث ومتدخلا، ساخرا، لاذعا، معلقا، مؤنبا، وكاشفا فى كل ذلك عبثية المنظور الداخلى وتناقضات العملية الإبداعية نفسها، وعبثية الدور الذى يزعمه الصوت الآخر لنفسه، وجاليا فى الوقت ذاته الصعوبات الحقيقية فى عملية التكوين والسعى إلى التوحيد والصهر، وناقضا الافتراضات الغيبية التى كان يقوم عليها مفهوم النص ليبرز مفهوم النصوص. فالنص لم يعد نصا، بل صار كتلا من النصوص المتجاورة، وشظايا من نصوص لا تكتمل ولا تبحث لنفسها عن اكتمال أو حتى وهم اكتمال.

أى أن ذلك كله يجلو حقيقة جوهرية: هى انقضاء زمن الوحدة الانصهارية وعلاقات التوحيد الكلى بين المكونات، وسطوع ما أسميته فى مكان آخر جماليات التجاور، حيث توجد الكتل متجاورة ولكل منها مشروعيته التامة بالقياس إلى مشروعية الكتل الأخرى. إن صوت المتنبى ليس أقل مشروعية وحقا فى اكتساب لغته المائزة فى نص أدونيس من صوت الراوى الذى يسرد التاريخ المركزى (من وجهة نظر المؤسسة)، وليس أيهما أقل مشروعية من صوت المعلق الذى يفسر ويشرح جزئيات صغيرة. فمن يجسد الكل لم يعد أكثر مشروعية ممن يجسد الجزء، والجزء لم يعد قابلا للانصهار فى الكل، إلاعلى أكثر المستويات بدائية ـ أى مستوى وحدة الصوت الناطق وبعض علاقات التشكيل

اللغوية التى لا مناص منها لتتم عملية إفصاح. ومن جانب آخر، أصبح كل صوت يصارع من أجل أن يفصح عن نفسه، ويمثل نفسه، بعد أن ظل زمنا طويلا أبكم أخرس، ينطق عنه الآخرون ويمثلونه.

١١ _ ١

تعدد الأصوات

تعدد المنظور

تعدد اللغات واللهجات والأساليب

تعدد المنابع

تعدد الحيزات

تعدد المتون

تعدد الهوامش

تعدد النصوص

تعدد التشكيلات الإيقاعية

تعدد التقنيات

تعدد التأويلات

تلك هى بعض السمات التى يمتلكها نص (الكتاب) ويطرحها نموذجا لشعريات جديدة.

وتتجذر هذه السمات فى تحويلات وانكسارات جوهرية فى العالم، وفى علاقة الذات الفردية به، وفى الشعريات، وفى علاقة الشعر بالوجود. ففى العالم الذى نعيشه اليوم، وعلى خلاف ما كانه الأمر فى العقود الماضيات، لم تعد الذات قادرة على الوجود بإهابها الفردى الغنائى؛ لأن هذا الإهاب كان تجسيدا فى الأصل لدور حامل النبوءة والرائى والمنقذ المخلص، والذات الموحدة المتناغمة مع نفسها، المسيطرة سيطرة كلية على موضوعها وعلى النص الذى تنتجه. أصبحت الذات الآن عاجزة عن تلبس هذا الإهاب؛ فهى تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والرؤيا وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متوترة عالقة بين التشظى والتعددية.

ومن الغريب والدال أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوءة رجلا اشتق مقومات وجوده أصلا من دور النبوءة الذى لعبه، رجلا يمثل جوهر القيم الأخلاقية والنفسية والجمالية التى يحتضنها التراث العربى والوجود العربى ويعتبرها بعض أقانيمه المائزة التى يكاد يضفى عليها قداسة المقدس الدينى.

_ ١٢

يعارض أدونيس الوعى باللاواعى، والمفصح عنه بالمقموع المكبوت، والعلنى بالسرى، والمؤسس بالملغى، والمقر بالمرفوض، ويترك لهذه التعارضات جميعا أن تتصارع على فضاء الصفحة الواحدة وكل يسعى إلى مصادرة الحيز الأكبر منها. هذا الصراع على الصفحة هو تجسيد للصراع على الوجود ومكانة وفضاء وحيزات منه. إن الصفحة تصبح المكان الذى يتم الصراع فيه متجسدا بين فاعليات تعيش فى الزمان ـ التاريخ. ولذلك يقحم المكان فى العنوان بين زمنين :

الكتاب
أمس المكان الآن

ويلاحظ فى ذلك التجاور بين المكونات غير المتجانسة؛ فالأمس والآن لا يكملان كسلسلة فى الواقع الخارجى إلا بالمستقبل، لكن ذلك لا يحدث، ويمتنع المستقبل فى ما يؤسس دلالة للغياب بقدر أهمية دلالة الحضور. لماذا يغيب المستقبل؟ ولماذا يخترق المكان السلسلة الزمنية ولا يتكامل معها أو ينصهر فيها، بل يتنازع معها على فضاء التكوين وفضاء العنوان؟

أما الإيهام المتمثل فى «مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس»، فإنه يجسد اكتمال انفصال الوعى الانفصامى. فهو، على عكس ما يبدو سطحيا، وعى لا يحاول الإيهام بأصالة تاريخية للنص، بل يؤدى بلعبته هذه إلى تأكيد حقيقة أن المخطوطة مصطلح مصنّع ونتاج وعى منشرخ، وأنه حيلة يصطنعها أدونيس لإبراز الوعى؛ وليس فى هذا الاختيار أى من دلالات التقمص والقناع المعكوسين، كما يمكن أن يكون له فى أعمال أخرى. ويتجلى ذلك ناصعا فى وضع اسم المؤلف، أدونيس، أعلى الغلاف وتحته العنوان،

(الكتاب)؛ ولو كان ثمة سعى إلى الإيهام بأصالة نسبة النص إلى المتنبى لما ورد اسم أدونيس مؤلفا بل ورد محققا.

كذلك ينشأ تعارض حاد بين ادعاء أن النص مخطوطة للمتنبى والأصوات التى تبرز فى المخطوطة؛ إذ إن واحدا منها فقط يجسد صوت المتنبى، ولا يزعم أى من الأصوات الأخرى أنه صوت المتنبى ، ولا يمكن له أن يكون كذلك، كما لا يمكن للمتنبى أن يكون قد أنتج التعليقات الكثيرة، والإشارات والتفسيرات التى يزدحم بها النص وبينها معظم ما يحتويه الحيز الأيسر من الصفحة ؛ أى حيز التفسير، كما أسميته قبل قليل (وبعض التعليقات مقتبس من نصوص تالية بقرون، أحيانا، لزمن المتنبى).

– ١٣

هكذا تجسد كتل النص تشارخ الزمن / الأزمنة العربية، والتواريخ والرؤى والتأويلات، وتصارعها جميعا. إن عمل أدونيس هنا نقض لمحاولات تثوير الماضى بقراءته وتأويله على أنه ماض متجانس: ثورى أو غير ثورى، ورفضه أو قبوله من أحد هذين المنظورين. التاريخ هنا غير متجانس وليس ثمة من محاولة للإيهام بتجانسه. إنه تاريخ حقيقى من الدم والقتل والصراع والتناحر واللغة العادية التقريرية، لكنه حقيقى أيضا فى نوازعه الجمالية والتجريبية والتمردية وفى صفاء لغته وسحريتها.

– ١٤

(الكتاب)، فى وجه منه، هو قراءة أدونيس الأكثر نضجا ووعيا للتاريخ العربى، وتكرير وتصفية لأجمل ما فيه وهو بنية لغته الشعرية ومبدعوه المخطوفون بفتنة الإبداع والخروج. لا شئ يمتلك درجة عالية من العظمة والنقاء هنا إلا اللغة والإبداع. كل شئ آخر عكر، ملوث، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطغيان السلطة وقمعها وإرهابها وبطشها الذى لا يترك شيئا على صفائه ولا يترك براءة لا يفسدها. واللغة هكذا هى خلاصة التاريخ العربى وجوهر إبداعيته وطاقته على البقاء والديمومة وابتعاث القوى المتجددة الخلاقة الكامنة فيه أو القابلة نظريا لأن تولد فيه. الشاعر وحده هو القادر على استعصار ما هو جدير بالبقاء فى هذا الوجود العربى الممزق بكل ما فيه من مقولات ونوازع وتطلعات وأصوات. ومن تجليات ذلك أن الهوامش التى ترد فى النص تكاد تدور كلها حول شعراء ومتعاملين مع اللغة (مغنين، مثلا)، وتخلو من الشخصيات التاريخية المرتبطة بالفعل أو التجارة أو السياسة أو الزراعة أو الحرب (حتى عنترة يبرز لا بطلا مقاتلا بل شاعرا عاشقا). ولا تخفى فى هذا الإطار الدلالة الأعمق لاختيار أدونيس المركزى لكتابه، وهو شاعر – المتنبى – للتجلى فيه وبه وعبره، كما سأوضح فى فقرة قادمة.

– ١٥

معجزة أدونيس فى هذا كله أنه أحيا مفهوم الكتاب، وجدد فى ذلك الخلق العربى الأبهى: الكتاب عينه، وفى هذا التداخل النصى بين الكتاب/ المصحف، والكتاب – النحو – اللغة، والكتاب – الشعر من القول ما لا يعرف كيف يقوله إلا شاعر عظيم.

مثلما اختصر الكتاب – القرآن الوجود العربى فى التاريخ فى ماضيه وأعطاه توجها ثوريا مستقبليا، ومثلما اختصر سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد القواعد المؤسسة للغة العربية وخزنوا فصاحتها وميزوا بين السليم وغير السليم فى الكتاب – اللغة – النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربى ومآسيه فى (الكتاب) ويستخلص فى رؤيته للمتنبى وسلسلة نسبه الروحى – الإبداعى، من جهة، والفيزيائى الدموى، من جهة أخرى، القوة الجوهرية المبدعة فى هذا التاريخ، ويمنح اللغة ذروة تحقق طاقاتها الشعرية وتعدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربى قدرتها المثلى على التعامل مع كل شئ من التاريخى السردى إلى الغنائى التهويمى. ومن الدال جدا أن أدونيس لم يلجأ إلى النثر لتجسيد رؤاه بل إلى الموزون المقفى فى كثير منه، بل إنه حول النثرى المقتبس إلى شعرى موزون. كما أن من الدال أيضا أن أدونيس يكتب عن شعراء الهوامش الذين يختارهم أسلافا حقيقيين (للمتنبى ولنفسه) بلغة شعرية وسمات إيقاعية تتواشج حتى لتكاد تتوحد بالمقاطع التى يقتبسها أو يشير إليها من شعرهم، وأن هذا النمط من كتابته، وهو

موزون مقفى، بين أجمل ما يحويه (الكتاب) من نصوص شعرية، كأنما أدونيس فى ذلك كله يشير إلى الطاقات العظيمة الكامنة فى الموروث، التى لا تزال قادرة على الإشارة إلى المستقبل ـ المستقبل عينه الذى يغيب من عنوان كتابه موضوعاً ومداراً ومثاراً للتأمل والقراءة والتكهن والاستقراء. واقتصر استخدامه للمنثور على التعليقات الشرحية المفسرة والتوثيقية فى الحيز الأيسر من الصفحة وعلى اقتباسات قليلة جدا فى الحيز التأويلى الأيمن يبدو أنه رأى ضرورة أن تقتبس بنصها الحرفى لأهمية ما تاريخية يراها فيها، ثم فى القسم القصير المسمى فاصلة استباق الذى يرد ثلاث مرات.

ـ ١٦

من تجليات تعدد الأصوات والمنظور، وتقويض النص نفسه، وبروز الوعى الانفصامى فيه أن الصوت المسيطر (خا) يمارس عملية نقد داخلية لما يفعله الراوية الذى هو أصلا متقمصه ولسانه. وهو يفعل ذلك بدرجات متفاوتة من الحدة فى الاعتراض والتشكيك فى قول الراوية، وهو أحيانا يرد على النقد والاعتراض وأحيانا يصمت مكتفيا بإبراز الصوت المعارض، ثم إنه أحيانا ينطق بأصوات رواة متخيلين، لهم طبيعة النقيض، يشككون فى رواية الراوية نفسه ويعترضون عليها.

قبل اختتام النص تماما لايزال الاعتراض قائما. هو ذا:

يزعم الراويةْ

أن هذا الحضور الذى يتغطى بأسلافنا

ليس إلا غيابا ، ـ

لا يرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابله

أترى هذه لغة عادله؟

غضب الأرض ، حلم النباتات ، وسوسة الباديه

لم يقل أى شئ ، ذلك الراويةْ

عن تهاويلها وتآويلها،

كيف ؟ لا حق فى الصمت للراويةْ.

هى ذى الشمس تهمس للراويةْ،

وتكرر مزهوة :

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الداميه.

(ص ٣٧٨)

ـ ١٧

بكل هذا يحيل أدونيس عملية القراءة إلى عملية مركبة مكوكية لا تهدأ ولا قرار لها: تنخرط فيها العين والأذن، والعقل والقلب، والبصر والبصيرة، والحس والمخيلة، والذاكرة والتكهن والحلم بما لم يكن بعد. تصير اللغة الشعرية هنا صوتا وأكثر من صوت، فلا تكتفى بالتحول من لغة سمعية إلى لغة بصرية، بل تظل لغة الصوت الأنقى وتصير لغة البصر الأبهى فى آن. ذلك أن وهج أدونيس الإيقاعى بين أسرار لغته الشعرية الأكثر ثراء ودلالة وجوهرية، وهو ينشحن الآن بهذا البعد البصرى الجديد فيغدو أكثر تشابكا وتداخلا وتقاطعا وإشعاعا، إذ تنتقل العين على الصفحة، أفقيا وشاقوليا، فتعبر شبكات إيقاعية ودلالية وفكرية وانفعالية، شبكات من الصور واللهجات والقراءات والتقريرات والمستندات والوثائق والتواريخ والأمكنة والوجوه والمشاهد واللوحات والصور والرموز الكثيفة والشفافة، الجلية والخفية، لكن المغوية المثيرة فى كل حال لها وتجسد. ويتشابك هذا الإيقاع الفضائى المكانى مع الإيقاع الفضائى الصوتى فيبلغ النص بهما حدا مرهقا من الفتنة والسحر.

ـ ١٨

كان أمام أدونيس أكثر من إمكان جمالى يقدر عن طريقه أن يمنح نصه ورؤياه تجسيدا بصريا فى فضاء الصفحة. أحد هذا الخيارات المتاحة أن يقسم فضاء الصفحة إلى حيزات أفقية يحتل الأعلى منها نص المتنبى وصوته ويقع التاريخ تحته موقع اللاوعى من الوعى ـ فى طبقة تحتية تصبح هى البئر التى تفيض منها الذات التى هى المتنبى وكوابيسه

وفواجعه وأسلافه الأماجد والمغتالون القتلة والمبدعون الرؤاون، ثم تشغل التفسيرات التعليقية مكانة الحاشية من النص المطبوع كما هى العادة. غير أنه اختار قسمة فضاء الصفحة عموديا ليضع بذلك الأصوات والحيزات متقابلة متكافئة فى موقعها من تشكيل العالم الكلى الذى يجلوه ويستقصيه. وذلك اختيار غنى بالدلالات دون شك.

غير أن أكثر ما يبدو لى فى تقسيم الفضاء إلى حيزات إيهاما وإثارة للتساؤل عما إذا كان يبلغ أقصى الدرجات الممكنة فى بلورة الأداء وكفاءته هو وضع حيز المتنبى والهوامش التى تجسد الأسلاف الآخرين ضمن صندوق مقفل تماما لا ينفذ إليه من خارجه شئ، ولا يستطيع ما فى داخله أن ينفذ إلى ما هو خارجه. كان بوسع شاعر آخر يكتب نص أدونيس أن يفعل شيئا غير ما فعله: ألا يستخدم الصندوق المقفل، بل يترك الفضاءات دونما عوازل بينها سوى بياض فى الصفحة، ويجعل بعضها يفيض على بعض فى أماكن عدة. ذلك أن حيز الراوية هو كشف للمكونات التى أدت إلى صياغة ذات المتنبى وأحلامه وكوابيسه ونوازعه ومراراته واحتفاءاته، أى أنه داخل جذريا فى تكوينه، فالحرى به أن يكون غير معزول عن فضائه بصندوق يمنعه من النفاذ إليه أو إضاءته فيزيائيا، ويمنع نسيج المتنبى من الإشعاع نحوه والامتياح منه. بيد أن مثل هذا الفعل كان سيجسد رؤية مختلفة تقوم على التناغم والتبادل فى الإضاءة والتكامل العضوى وعلى مفهوم محدد للمحاكاة والتمثيل؛ وما فعله أدونيس نقيض ذلك ونقض له فى آن؛ فبقدر ما يفصح توزيع الفضاء كما وزعه عن دلالات انعزال واستقلالية، رغم التشكيل التاريخى لذات المتنبى، يكشف أن هذا التاريخ لم يؤد إلى صياغة هذه الذات على صورته وإلى امتناع أن تستقل عنه وتخرج عليه وتحتفظ بعالمها الداخلى مصونا، رغم كل شئ صلبا، متينا لا يأتيه الباطل من ورائه أو من أمامه أو من جانبيه أو من أعلاه أو أسفله. إن صندوق المتنبى يحصنه بهذه الصيغة ويفتحه فى آن، لكنه يجعل انفتاحه الأعظم على منابع داخلية فيه، وتاريخ مغاير للتاريخ المسرود خارجيا فى حيز الراوى، وأصوات ومكونات لم تندرج فى مضمون رواية الراوى، بل ظلت خفية، جميلة، غنية، تنضح بسحر وتمرد ولهفة لعوالم أخرى أشد ائتلاقا وأكثر بهاء. أى أن هذه الصندقة للمتنبى تفكك وتنقض مقولة النص الأساسية: وهى أن المتنبى والراوية كليهما نتاج مباشر لتاريخ القتل الذى يرسمه الراوى فى الحيز الأيمن، وذلك ما يقوله الراوى من خارج الصندوق وما يقوله النص ـ المتنبى من داخل الصندوق أيضا. وهما فى ذلك متكاملان، يتبادلان الشهادة والتوثيق ومنح المصداقية ـ فى حدث تكامل نادر بينهما. والصندقة تعمل ضد هذا التكامل وتنقضه، أى أنها تعمق التناقضات والفجيعة والتعارضات والتوزع والانشراخات التى تملأ التكوين بأكمله وبها يرشح ومنها يكتسب سماته الكلية النهائية. وإن تلك لإحدى المعجزات الصغيرة لهذا الخيال التشكيلى المشير الذى تصور، وتخيل، وركب، وفكك، وسبك، وأكمل ونقض، منتجا هذا النص الناضج بعبقرية باهرة.

ـ ١٩ ـ

التاريخ رواية، والأمم سرديات. تلك إحدى مقولات بعض منظرى ما بعد الحداثة Postmodernism. وقد يكون جوهر ذلك سليما، لكنه فى صيغته الرائجة غير دقيق. فالتاريخ ليس رواية، بل صراع بين سرديات ومرويات ووقائع وأحداث صلبة صلابة الحقيقة كثيرا ما لا تدخل السرديات. وحين يستقر التاريخ على صورة معينة فإنما يفعل ذلك تعبيرا عن انتصار واحدة، أو خليط، من هذه السرديات المروية على غيرها ـ مؤقتا. وغالبا ما ينبثق صراع جديد بين السرديات ذاتها، أو تنبجس سردية جديدة تخلخل البنية الراكدة القارة وينشب الصراع بينها وبين ما استقر لتشكيل تاريخ جديد، ويكون ذلك كله متأصلا فى الواقعى والمتخيل، فى المادى والذهنى، فى المسرود المنطوق والمقموع المخرس. ويحدث أن نسمى هذه العملية خطأ: إعادة قراءة للتاريخ، أو تأويلا جديدا، وما هى بذلك وحسب. فما يقرأ ليس هو هو ما كان، وما يحدث ليس مجرد تأويل جديد، بل كتابة لسردية جديدة، مختلفة التكوين والتفاصيل والعلاقات والدلالات.

لا شك أن فى التاريخ أحداثا تحدث، وتدون، ولها طبيعة الواقع، أى أنها واقعة بحق. لكن التاريخ ليس سلسلة من الأحداث، بل هو السردية التى تشكل الأحداث مجرد

نقاط شبكية فيها، فيما تشكل الشبكة التى تضمها كلها التصورات والمصالح والأهواء والرغبات والسلطة وعلاقات القوة المتحركة حركة لائبة بين أطراف كثيرة تنشبك فى هذه العملية التشكيلية المعقدة. والتأويلات المتنازعة جزء مكون من هذه الشبكة، وليست هى إياها. وإن ذا لينطبق على ما ينتجه أدونيس نفسه فى الكتاب، فهو أيضا سردية جديدة، محكومة بالمبادئ ذاتها وتتحكم بموقعها وصيرورتها الفاعليات عينها التى تتحكم بغيرها من سرديات.

ويبدو أن أدونيس يعى هذا الجانب من التاريخ، بدلالة أنه يسمى الحيز التاريخى «رواية» ويجعله بانتظام كلاما لراوية، ويستخدم تقنية سردية فى تشكيله. بل إنه لا يتحدث عن تاريخ واحد، أو التاريخ بالمطلق الفرد، بل عن«تواريخ». ثم إنه يدرك صراع التأويلات وأهميته. غير أن ما يبدو لى صادما فى عمله أنه يتقبل هذا التاريخ تقبلا كليا ويسرده كما هو أحداثا ـ وقائع وأحداثا ـ أصواتا وإنشاءات بنقله فعلا من مصادره الموروثة. فهو لا يخضعه لتساؤلاته وريبته وعقله المتشكك، ولا يكشف طبيعته المؤقتة الاختلاقية أو «الافترائية»، كما يسمى بديع الزمان الهمذانى نتاج المخيلة الذى يغاير الخبر والحادث تاريخيا (دونما قصد إلى الافتراء بمعنى الكذب). ويمضى أدونيس بعد أن يقول راويته. إنه يبدأ بالمؤسس الراسخ الذى تم عليه الإجماع:

«أبدأ مما صح الإجماع عليه ـ تلك السنة التأسيسية: إحدى عشرة هجرية». (ص ١١) إلى حد أن يقول راويته فعلا: «لن أقول سوى ما توثقه الكتب الباقية» (ص ١٤). ثم إلى سرد مقتبسات واردة فى النصوص التاريخية، والإشارة إلى مقولات وتأويلات مدرجة فيها، لكن بقبول كلى ودونما سعى إلى التفكيك والتقويض.

وفى كل ذلك يرى الراوية طبيعة عمله كما يلى:

وثنى الراويةْ

مغريا سامعيه وقراءه

للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل

فى أرضهم وتواريخها،

قال: أروى لكم

بعض ما خبر المتنبى وما هاله وما صاغهُ

بعذاباته وبألفاظها وبسحر البيان الذى

يتبجّس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارهْ

فى نسيج العبارهْ.

سأخيل حالى لابسة حاله وأكرر تلك

الجحيم بلفظى ـ بسيطا، مستضيئا بما

قاله، أتقفى الضياء إلى ذروات الكتابْ

بادئا بالترابْ.

(ص ١١)

تاركا لنا فقط ما يشبه الوعد المبهم بأن تقفيه لن يعلق بالتراب الذى يبدأ منه ويكتفى به، بل سيبلغ «ذروات الكتاب». وهى ذروات تبقى حتى نهاية هذا الجزء من الكتاب محتجبة.

ولكم أتمنى أن يخضع أدونيس هذا التاريخ الأحداثى ـ الوقائعى، عمليات وكلاما، إلى ريبه وشكه، ويراه كما هو صراعا بين اختلاقات تنطوى على تأويلات ومواقف عقائدية خالصة ونزوعات وأهواء ومصالح وتشوفات ومكونات قوة وتسلط وهيمنة. وهو أحيانا يكشف عن ميل إلى ذلك لكنه لا ينميه، فهو يدرك الطبيعة الانتقائية للتاريخ المدون، ويتساءل عما لم يروه الراوية، ويفضح المقموع منه. لكنه لا يمضى فى هذا الاتجاه إلى حد كاف لتغيير رؤيته الأساسية له. وهو نفسه يمارس انتقائية مماثلة تنتج قراءته للتاريخ. وتبرز فى هذه الانتقائية سمتان بالغتا الأهمية: الأولى تتبع أحداث القتل والتدمير والانشراخات وشهوة السلطة، والثانية تقصى مكونات الهامش الإبداعى الخصب. والخصيصة المائزة لرؤية أدونيس لذلك كله هى أنها إشكالية، فثمة ما يشعر بأنه يرى هذين الكونين تعددا ينتج لا تاريخا واحدا بل تواريخ متعددة، مترابطة ومتباينة فى آن، لكن ثمة الكثير مما يسمح بتنامى

شعور بأن أدونيس يراهما عالمين منفصلين لا تفاعل بينهما، وأنهما يكادان يكونان خطين متوازيين لايتلاقيان ولا يتبادلان التأثير أو، فى أفضل الحالات، ضفتين لنهر واحد. وانطلاقا من هذا البعد، فإنه يسم التاريخ بأنه أحد هذين الخطين، ويوحد هويته به، ويضع الثانى بذلك خارج التاريخ. وذلك فى اعتقادى خلافى وعرضة للسؤال والتشكيك فى سلامته. فالتاريخ هو النهر الذى تضطرب فيه وتختلط وتتفاعل وتتعارك جميع مكونات كلا الخطين، وهو بذلك تاريخ حيوى ديناميكى، كما هو تاريخ المجتمعات الحية كلها. إنه تاريخ من اللامتجانسات، والمتنازعات والمتضادات التى لا تنتصب معزولة كل منها عن الأخريات أو موازية لها، بل تتعارك وتتشابك معها وتندغم بها متزامنة متآنية، بقدر ما هو تاريخ من المتجانسات والمتآلفات والأصول والفروع. إن التاريخ الذى ينتج امرأ القيس هو عين التاريخ الذى ينتج عكاظا، والتاريخ الذى ينتج أبا نواس هو عين التاريخ الذى ينتج شعراء الزهد والمديح التقليدى فى زمنه، والتاريخ الذى ينتج هوامش أدونيس هو الذى ينتج ابن تيمية، والتاريخ الذى ينتج أدونيس الآن هو التاريخ عينه الذى ينتج حزب الله وابن باز. التاريخ هو السردية الكبرى التى ينغزل فيها كل من هؤلاء خيطا متلاقًا مع الخيوط الأخرى؛ لكن هذه السردية فى مفصل معين، وشروط معينة، تصاغ أسطوريا فى صيغة تؤدى وظيفة تتلاءم مع نزوعات ومعطيات راهنة أبرزها توجهات قوة مهيمنة، فيما يضمر تمثيلها للقوى الأخرى الأقل هيمنة بدرجات متناسبة مع مستويات القوة وتفاوتها. أى أن التاريخ ليس وحيد البعد فى أى لحظة منه، بل هو دائما خضم متعدد الأبعاد، نابض بالنزاعات والتناقضات المتشابكة المتشاجرة، بالأنساق والفوضى، والمتشابهات والمتباينات.[٢] ثم إن التاريخ لا يخضع لقوانين الحتمية، كما تصوره كارل ماركس، بل يحتشد بالعشوائية، والفجوات والانقطاعات والطفرات. فالماضى كما نتصوره، وكما نركبه من أحداث انتقائية، لا يولّد صورة محتمة، قابلة للتوقع والتكهن بها، من الحاضر أو من المستقبل. ولو أن أدونيس رأى التاريخ هذه الرؤية لكان ممكنا أن يشفى من الجرح الرهيب الذى ينزف فى أعماقه ـ جرح اعتباره الدائم تاريخه ووعيه به تاريخا من القتل وحسب، ويقينه بحتمية إنتاج هذا الجرح للحاضر والمستقبل ـ رغم احتفائه بمكونات له مغايرة لذلك ـ ولما فصل فى بنية النص الهوامش (التى يتجسد فيها الخصب الإبداعى) عن مكونات القتل ووضعها معزولة مستقلة عنها.

ـ ٢٠

للماضى فى وعى أدونيس أهمية مطلقة؛ فهو يسوغ روايته كلها بالقول:

لا نعرف من نحن

الآن ، ومن سنكون ،

إذا لم نعرف من كنا. ولذا

سأقص عليكم

من كنا.

(ص ١٠)

وإذا كان بعض ما يطمح إليه فى (الكتاب) أن يبتكر كما ابتكر دانتى كوميديا، لكن إنسانية، للتاريخ العربى، مهتديا بدليل هو المتنبى، كما اهتدى دانتى ببياتريس، فإن توجهه ليس، كتوجه دانتى، نحو العالم الآخر وتصفية الحسابات والإدانة أو الدينونة النهائية، بل نحو الأرض وفى جهد حقيقى، على مستوى بواطن عمله لا سطحه، لاتخاذ رواية تاريخها سبيلا لإنقاذها وإنقاذ الإنسان الذى يسكنها. فراويه يروى ما كان فى الماضى، ويغرى «قراءه للهبوط إلى آخر الجحيم»، لا للصعود إلى المطهر وعالم السموات، «الجحيم التى تتأصل فى أرضهم وتواريخها». إن أدونيس يسعى، واعيا أو غير واع، إلى مسرحة مأساته الشخصية، مأساة البئر التى تفور بالرعب والكوابيس والقتل والدماء فى متاهاته الداخلية، وهى مأساة لصيقة بالأرض والصراعات الدنيوية لا بالعالم الآخر، وهى ميراثه الشخصى المزلزل رعبا من ولادته فى التاريخ العربى، وهو يحلم بأن فعل المسرحة هذا قد يولد له طريق خلاص من بئر الجحيم الراسخة فى أعماقه. ولذلك فإن فعل المسرحة لا يمكن أن يسير إلا فى اتجاه واحد هو الماضى، وإلى مكان واحد هو بئر الرعب ـ الكوفة ـ الرمز. ولا يمكن لفعل المسرحة هذا أن يتوجه إلى

المستقبل، لأنه لا صورة له، بل لا وجود له إلا كتكرار للماضي. فإمكان الخلاص ليس ماثلا أو مضمونا، وبالتالي لا سبيل حتى إلى تأمل طيفه الحلمي. السبيل الوحيد إلى تصور المستقبل هو السعي إلى إلغاء الماضي والبحث عن حداثة تتجاوزه وتلغيه. ولقد جرب أدونيس ذلك، فنذر نفسه للحداثة، لكن تجربته كانت لا تقل فجائعية ولم تنجز الحداثة التي حلم بها بديلا. من هنا انبثاق بئر الرعب (التي كانت قد ردمت وهميا لزمن ما) من جديد في هذا (الكتاب) المرعب، متخذة هيئة واحدة هي الأمس المكان الآن، حيث لا مكان للمستقبل إطلاقا.

ولأن للماضي هذه القوة المولدة التحكمية الصانعة للحاضر والمستقبل، فإن مسار الزمن وصيرورته محكومان سلفا بالمساواية، والمكان مقدر عليه بصورة حتمية نابعة من القانون الأساسي للتاريخ كما يصوغه أدونيس أن يظل مكانا جحيميا. لهذا يمتنع المستقبل إلا من حيث هو تكرار للماضي، كما أشرت، ويبرز في هذه الصور الكالحات والأسئلة الممزقة التي يطرحها أدونيس على نفسه طرح من لا أمل له، ومن هو موقن من الجواب قبل أن يطرح السؤال:

١ - لبيد

سأقول - أنا الراويهْ

مثلما قال لي ، دون قول،

تلك أيامنا الماضيه

تترصد أعناق أيامنا الآتيه .

والمرارات ، فتاكة ، والرجوم

لبن ذافق من ثدى النجومْ .

(ص ٤٢ ، مصندق من الهوامش) .

٢ - هل يتلألأ نورٌ

من مشكاة دماء ؟

(ص١١٣ هامش الصندوق)

٣ - أرض - صوت سم ، وصدى زرنيخ

والرايات رؤوس مقطوعهْ.

أرض تتوكأ والظلمات لها عكاز

من أين يجيء الضوء ، وكيف يجيء لهذي

الأرض المنقوعهْ

بدم التاريخ ؟

* ما أوضح التاريخ : سيف على

عنق، ورب ساهر يرحم.

(ص ١٥١ ، مصندق)

-٢،

لكن، ينبثق السؤال، أليس في رؤية أدونيس للعالم، للأمس والمكان والآن، ولتأمله المستقبل من مكونات تعصى على الخضوع لهذا العالم السوداوي الخانق؟ هل ينتهي التاريخ مقفلا، صندوقا محكم القدرة على خنق كل شئ آخر، كما تعلن كثرة من العبارات في الكتاب؟ أم أن التاريخ لا ينتهي بهذه الصورة الفوكويامية المعكوسة، بل تنبجس منه، كما من تواريخ صندوق فوكوياما الذي توهمه مقفلا نهائيا ولم يكن كذلك، لواعج، ونزوعات، وروح، وصبوات، وقوى، وأصوات تهشم الصندوق وتبدأ التاريخ - بل لأقل تكشف استمراريته الفعلية - من جديد؟

والجواب على هذا السؤال حاسم الأهمية في اكتناهنا شعر أدونيس وقراءته للعالم. وسأضع الإجابة عليه، مبدئيا، بكلمة واحدة صارمة: بلى، إن ثمة مثل هذه المكونات التي تخترق جدران التاريخ المغلق، وإن شعر أدونيس ليجلوها، ويبرزها ويتغنى ويحتفي بها احتفاء فاتن الجمال، مغويا، سحريا. ولأن تقصي هذه الفاعليات يحتاج إلى مكان أكثر رحابة مما تتيحه هذه الدراسة، فسيؤجل إلى مكان آخر. بيد أنني سأشير هنا لمحا إلى بعض هذه الفاعليات. وأولها وأشدها تجذرا الإيمان بالشعر، والإبداع والفقر، وامتلاك نعمة القراءة المستبطنة، والطبيعة وما تغدقه على الإنسان. ويجدر هنا أن

نلحظ أن تلك القوة الأخرى التى كثيرا ما تغنى بها أدونيس - فى شعره السابق تلقى هنا اندحارها النهائى: أقصد بذلك الثورة فالشاعر الذى كان قد كتب فى نهاية هذا هو اسمى: «عـائش فى الحنين فى النار فى الثـورة فى سـحـر سـمّهـا الخلاق»، يعلن هنا ببساطة لا انتحاب فيها ولا فجائعية أن الفـرد عـاجز عن إنجاز الثورة إلا فى كلمـات، وأن الثورة إذ تقبض عليها الجماعة تتحول إلى قتل وفوضى وتخريب وتكديس مغانم:

فردا - من أين لفرد أن يصنع ثورهْ

إلا فى كلمات ، فى أوراق ؟

جمعا - يا للهول ، تكون الثورة

مرعى ، وقبائل ثيران .

(ص ٢٩٣ ، هامش الصندوق)

أما الفاعليات التى تبقى قادرة على منح نعمة اليقين بأن الممكن ممكنا لا يزال، فإن بينها ما تجلوه المقاطع التالية، من مثل تغيير القيم، والمنطلقات الأخلاقية والفكرية، وإعلاء شأن الإنسان بتحول المعنى من الإله إليه، والاحتفاء بالعامل المنتج فى الأرض، وبالجسد، وبالتيه، وبالمعصية، وتقديس النشوة والهيام والعشق وروح التمرد المتصلة عبر التاريخ، وفعل الخروج والرفض، وسحر البداوة والحرية وحيوية الجاهلية:

آثار دم ومهب رؤوس والعابر سيف : تلك

حشود تتناحر حول ضفاف المعنى لكن،

سـاكرر : طوبى

للإنسان يغامر فى الأطراف القصوى من

حيرته

بحثا عن نشوته .

(ص ٢٠ ، مصندق).

صور فى ذاكرتى لقرامطة

كانوا يأتون ويفترشون القفر

ويقولون : أقمنا عهدا

ألا يبقى أثر للفقر.

أتذكر : كان السواد احتضارا

لغة للتمرد والموت - تشتق من نارها نارها .

هو ذا يتواصل ذاك الشرر:

عالم يتحدر واللهب المنحدر .

*تلك آهات أسلافنا

مطر غامر مطر غامض ،

وخطانا حقول لها .

(ص ١٩ ، مصندق)

فى ذاكرتى رحالون رعايا

كشف لا يُروى

يترشف سر الدهرْ

من آلاء الشعر .

(ص ٣١، مصندق)

منبوذون، ولكن

فى كل صعود ، أو كل هبوط

نحو جذور المعنى ،

أثر منهم .

(ص ١٥٥ ، هامش الصندوق)

أنتمى للشرر

أنتمى للحصاد ، احتفاء

بالحقول ، لسقّائها

قلقا ، ناحلاً

أنتمى للرياح ، توحّد فى عصفها

بين وجه التراب ، ووجه الفضاء ،

ووجه البشر .

* لا يكفى، كى تتبعنى
أن تهدم بيتك ، فالانقاض لكى
تستأصلُ أيضا ، ولكى تمحى :
المحو بداية سيرك نحوى .

(ص ٣٦، مصندق)

من أعالى الكلام
نزل الشنفرى
يتقرى الفضاء ، يطيّب وجه الثرى
ويهيئ للجائعين الوليمة ـ أحلامهم
وارفات ، تغطى مراراتهم ،
وتغطى الخيام .

(ص ٤٣ ، مصندق من الهوامش)

أتلمس فى الرمل مائى
وأشعل نار التصعلك فى
غابة الأزمنهْ.

(ص ٤٤ ، مصندق من الهوامش)

يا امرأ القيس ، كيف تدثرت ليل الكلام،
وكيف تنورته
ضائعا بين خيط الهباء وثوب الأبد ؟
كيف هيأت هذا المهاد : عزلت
السماء ، وأغلقت أبوابها ، وتنبأت :
لا حبر غير الجسد .
ألهذا فتحت الفضاء
نشوة وهياما وشعرا ؟
ألهذا صرت ميثاقنا ـ الطريق إلى ما
يضاء، وما لا يضاء ؟

(ص ٤٦ ، مصندق من الهوامش)

عروة بن حزام

أترى الآن أيقنت أن الحياة
التى تتبرج ـ طورا لهيبا ،
وطورا زبد،
لا مكان لها
غير هذا النعيم الجحيم الجسد ؟

(ص ٢٦٥ ، مصندق من الهوامش)

ما أعمق أن تتحدث مع جنىّ
أو مع نجم ،
بين خيام لبنى الصابى
حيث يكون الإنسان المعنى .

(ص ٥٢، مصندق)

سأكرر هذا الرهان :
يتقدم نحوى
زمن ضد صحراء هذا المكان ،
وصحراء هذا الزمان .
باسمه ، سوف أعطى لنفسى
سحر الدخول ،
وحق الدخول
إلى كل شئ.

(ص ٥٨، مصندق)

... وافرح
لأبابيل حمدان قرمط فى
عصفها البهى .

(ص ٦٩، مصندق)

هو ذا ـ يخطف الكون فى ، وتنشطر
اللغة الخاطفهْ
وتطوف السماوة فىّ وتعلو رؤاى
على ذروة العاصفهْ.

* لا أحيا

في هذا التاريخ ، ولا أتشرد فيه

إلا كي أخرج منه.

(ص ٧٤، مصندق)

لن أغنى لتاج ـ

لا لكندة ، أو هاشم ، أو هشام

ألضياء الذى يتفتق من سرة الشمس،

وجهى : أحدا لا أحدْ

سأغنى لتيه الأبدْ

عاليا فى الكلام ، لتيه الكلامْ

عاليا فى الأبدْ.

* أتراه دم سائلٌ

من جراح البشرْ،

ذلك الزمن المنتظَرْ ؟

(ص ٧٨، مصندق)

رأسها شامخ ، تتبختر ، تحنو،

تتلفت : عينان أفق،

وقرنان ـ بدر وهاله.

علمينا شرود البداوة ، حرية البداوة،

ياهذه الغزاله .

(ص ١٥٩، مصندق)

صوّرى أنت ، أيتها المعصيةْ

جسد الأغنيةْ،

واقرأى هيت لكْ

عاشقى ، أيها الفلكْ.

(١٥٨ ، هامش الصندوق).

وآمل أن تكون هذه الإشارات كافية الآن، وسأتقصى غيرها فى دراسة أوفى.

ـ٢٢ـ

من تجليات تقويض النص نفسه، وأسرار غناه، أن أدونيس، متقمصا المتنبى، يعلن جوهر توحده بالأسلاف الآخرين متمثلا فى علاقته بامرئ القيس، فيقول:

شاغلى سهر فاتن ، ـ

كان لى فى امرئ القيس صوت ،

كان لى فتنةٌ.

واستمعت إليه، راغبا عن عكاظ

حاضنا سكرهُ .

ولنا سرنا : لا قبائل فى شعرنا .

ولنا عهدنا :

ألقصيدة ضوء الممالك ، والشعراء شموس .

(مصندق ص ١٢٤)

والطريف أن هذا المقطع يرد مباشرة قبل قسم «الهوامش» الذى يزخر بأسلاف المتنبى المختارين؛ وهو إذ يقول : «لا قبائل فى شعرنا» ، فإنه يقوض نصه لأن القبائل تموج فى كل مكان من شعره، وفى كل مكان من شعر أدونيس أيضا، إذا كان المعنى بالقبائل الذات الجماعية، وما تجسده الجماعة، وتاريخها. إن (الكتاب) ليحشد بذلك كله، رغم أن شاعره «راغب عن عكاظ».

ـ٢٣ـ

فى لحظة ما، لا بد أن يطرح السؤال المقلق المنتظر: هل يقدم أدونيس فى (الكتاب) قراءة مذهبية ضيقة للتاريخ، أم يقدم قراءة إنسانية مفتوحة له؟ وهل يمذهب المتنبى ويتخذ من الروايات المتضاربة حوله موقفا وحدانيا يحل التناقضات ويلغى التضارب لمصلحة رؤية مذهبية ضيقة، خلافية ونزاعية، مقلصا بذلك ثراء شخصية المتنبى وتجربته، أم يدفع بإبهامية هذه التجربة والشخصية إلى درجة أبعد ويسربلها بمزيد من الاحتمالات والطاقات، مثريا إنسانيتها وقدرتها على الديمومة بذلك كله؟

ومن المبكر أن يجاب بصيغة قطعية عن هذا السؤال المعقد؛ ذلك أن ما بين أيدينا من (الكتاب) هو الجزء الأول فقط، وأدونيس ماض فى نسجه وتركيبه وتشكيله، وقد يمضى فى ذلك لسنوات تأتى. وهو يضعنا بذلك فى موقع المعلق بين السماء والهاوية، فأية إجابة نقدمها الآن قد تبدو بلهاء تماما حين يظهر (الكتاب) فى أجزاء مقبلة منه. وإذا كانت نبوءة أدونيس الأولى هى أن تاريخ القتل والرعب قد دخل دخولا لا فكاك منه فى نسيج ذواتنا وأجسادنا ـ نحن وهو والمتنبى، الذين ننتمى جميعا إلى هذا التاريخ، أو تلك التواريخ ـ وأن التفكير والتغاير فى الرأى والموقف لا يقابلان إلا بالقمع وإراقة الدماء، فإن امتحانا خطيرا لرؤياه ولنا كامن أمامنا الآن فى أدغال ما سيثيره كتابه من ردود فعل. وأنا أود المغامرة قليلا مع أدونيس لأضيف نبوءة إلى نبوءاته، وهى أن ردود الفعل ستبرهن أطروحته وتنقضها فى آن، لأنها ستؤكد لا تجانسية الوجود العربى وتاريخه وتأويلاته: بعض الاستجابات ستكون صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم أدونيس بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسعى إلى وصم تراث سنى، وبعضها سيسم قراءته بأنها شعوبية تسعى إلى وصم تاريخ عربى، وبعضها الآخر سيراها قراءة فجائعية عميقة الإخلاص للجرح ـ البئر التى تفور فى أعماق أدونيس نابعة من تاريخ بأكمله لا من حيز واحد فيه، وسيضعها لذلك فى مكانة الشعر الكشف، الشعر المأساوى العظيم، ويرى فيها فى الوقت نفسه اللهف الجامع لتجاوز الجرح ـ البئر والتخلص من لوثاتها الآثمة الغامرة بفضحها والإفصاح عن مقموعها وبلورة بدائل لها جديدة نابعة من التواريخ نفسها. وأود أن أعترف بأننى ممن يتبنون الاستجابة الأخيرة، وأدعو فى الوقت نفسه إلى تلمس الجرح والفجيعة الكامنين فى أن شاعرا عظيما من شعراء هذه الثقافة يصدر فى وعيه ولا وعيه عن هذه الرؤيا المأساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن يغسل ذاته وروحه منها، ثم أن نتساءل عن الفاجعة التى تتجسد فى هذه الحقيقة ونكتنه أسرارها، شاغلين أنفسنا أولا وأخيرا بفهم المأساة وتفهمها وبتلمس تعليل لها، ومعالجة أسبابها وعللها، بدلا من النزق والعصبية والاستعلائية (الشوفينية) والدعاوى الفارغة التى تؤسطر التاريخ وتجعله نقيا، طاهرا خالصا من الإثم، وبدلا أيضا من الصبيانية والتنطع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللعنة تكفى لتمويه الحقيقة وحجبها والتخلص مما تفرضه من عقابيل وتنصبه من شراك، وكأنها تخلع عن كواهلنا العبء المرهق: عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفى الداخلى لشرائح كاملة ممن ينتمون بعمق إلى هذه الثقافة بإقصائهم وحصرهم فى خانة «الأعداء/ الحاقدين الناقمين»، والتوهم بذلك بأننا نطهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحدانيته وصفائه وأمجاده المستوهمات. وفى ذلك كله، لنستمع إلى الصوت التراكبى، صوت أدونيس ومتنبيه، يعلن الانتماء العميق والفرق فى آن، بلغة حميمة، دافئة، لا تنبض بحقد ولا تعلن عدائية:

آيتى أننى منهم ـ بشر مثلهمْ

ولكننى

أستضىء بما يتخطى الضياءْ

آيتى أنهمْ

يقرأون الحروف ، وأقرأ ما فى الخفاء.

(ص٢٥١، مصندق)

إن قدرا كبيرا من الخطورة يكمن فى أن كتاب أدونيس يسلم نفسه بسهولة لإمكان القراءات المذهبية الضيقة له، والتأويلات المغرضة لرؤياه (لاحظ مثلا أنه هو نفسه يروى على لسان السلطة وصف الشاعر المتنبى؟ أدونيس؟ بأنه زنديق، ثائر، شعوبى وأن أصحابه قرامطة وفسّاق، وحكمها عليه بالقتل، ص٢٤٠ مصندق) وللفهم السيىء، بلغة النقد الشائعة التى أرفضها شخصيا (فليس ثمة من قراءات سيئة، خاطئة، للنصوص فى عرفى، كما يفترض ناقد مثل هارولد بلوم خاصة، وقراءات صحيحة: هناك قراءات فقط؛ وكل قراءة هى فى النهاية ذات منابع معرفية ـ عقائدية ـ شخصية وجماعية تحدد منطلقاتها ونتائجها ـ ومن هنا ينبع صراع القراءات وخطورتها وارتباطها الجذرى بالقوة واستنادها إليها). ويعود ذلك إلى أن الكتاب قابل لأن يقرأ كل حيز على

حدة، فى ثقافة يقل فيها القراء الذين يبذلون ما يكفى من الجهد لممارسة قراءة كلية لبنية النص المتشابكة، ويميلون غالبا إلى عزل مكونات جزئية من النص والاستشهاد بها وكأنها منطوق النص الوحيد أو النهائى. وإذا توقف القارئ عند حيز دون آخر، خصوصا حيز الراوية، واجتزأ منه مقولاته عن تاريخ القتل وما يغلب عليه من اقتباسات من تاريخ السلطة الرسمية، فإن النتيجة المنطقية لذلك ستكون رؤية الكتاب رؤية مللية أو نحلية (مع أنه يدرج ممارسة من قبل الشيعة أنفسهم للقتل والتعذيب). والسبيل الأفضل لتفادى مثل هذه القراءة هو السعى إلى القبض على مكونات بنية النص الكلية، وشبكة العلاقات التى تتأسس بينها، والتداخل العميق بين الأقسام، والحيزات، والهوامش، والحواشى، وامتناع اعتبار أى تقرير جزئى أو عبارة معزولة تجسيداً لصوت أدونيس الشخصى. ثم إن الأهم من ذلك كله أن (الكتاب) نص فنى، وعمل إبداعى، وأن الاستجابة له ينبغى أن تتم على مستوى شعريته ولغته وسبكه وتركيبه وبنيته، لا على مستوى ما يمكن أن يخلص إليه من أفكار فى أجزاء منه. فأدونيس لا يكتب هنا مقالة عن المتنبى والتاريخ العربى، بل يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولا تخيليا فذا للزمان والمكان محتشدين بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإيقاعات والصور المتجانسة المتضاربة فى آن. ولذلك كله، فإن صوت أدونيس الشخصى - على عكس ما هو عليه فى نصوص غنائية سابقة له - هو أشد الأشياء خفاء فى (الكتاب)، وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه. وهو الحصيلة الكلية لمجموع العلاقات، والتفاعلات بين العدد الكبير من الأصوات، والمكونات، والاقتباسات، والصور التى تدخل فى تشكيل النص. أى أنه التمثيل النهائى لما سأسميه البنية المعرفية التى تختفى وراء تشكيل النص، وعنها يصدر النص ويفيض. ومثل هذا التمثيل لا يتحدد ويسلم نفسه بسهولة للقارئ، بل تنتصب من دونه حجب، ورموز، وتعقيد أشكال، وفن شعرى فائق. أما الميل إلى توحيد صوت أدونيس بصوت واحد محدد فإنه خلل فى التصور، مع أن مقاومته شديدة الصعوبة - ودليلى أننى أنا شخصيا استسلمت له فى مقاطع من هذه المقالة، وأصبح نصى النقدى بذلك مقوضا لذاته. وذلك من مهامه الكتابة وأسرارها الفاتنات.

- ٢٤ -

بين أكثر ما فى شاعرية أدونيس فى (الكتاب) سحرا وجاذبية واستهواء للروح المتأملة القادرة على الإحساس بنشوة حقيقية أمام الخيال الخلاق، والصياغة الفنية المتعالية، والنفس التى يفتنها تجلى ذات زاخرة بالحياة، محتدمة باللواعج الإنسانية المتباينة، جانبان اثنان: الأول هو العلاقة الاحتدامية مع العالم، مع التاريخ والجماعة والمكان والطبيعة، والثانى الخيال الشعرى الجموح وما يولده من صور شعرية مدهشة. أما العلاقة مع العالم، فقد ناقشت فيما سبق جوانب منها تكفى لرسم خطوط أساسية لها، ولم يبق إلا أن أؤكد السحر الخاص الذى ينبجس من الإحساس الغامر بالتيه، والتناقض، والهشاشة، والانتماء المبرح، والانفصام المعذب، والاغتراب الموجع، والتوحد المنتشى، وأن أشير إلى أن ذات أدونيس تبدو على هذا الصعيد المحدد لصيقة التصاقا حميما بذات المتنبى التاريخية، وأن أدونيس يجلو هذا التلاحم الروحى والفكرى بينهما جلاء مؤسيا، وينسج منه شعرا عظيما.

أما الخيال الجموح فإنه ليتبدى فى تجليات مختلفة، أهمها فى السياق الراهن ما سأسميه «الخيال الكونى» و«الخيال التحويلى»، بل يمكن تسمية النمط الأخير «الخيال التدشينى التعميدى» أيضا. وفى كلا هذين التجليين يولّد هذا الخيال بنية من الصور الشعرية تجمع بين الثراء الدلالى والقدرة على إحداث الانبهار وخلق ما كان عبدالقاهر الجرجانى يسميه بنشوة «الهزة والأريحية فى النفس». ولا يسمح المجال الحاضر بتقصى هذه البنية من الصور، بل يضطرنى إلى الاكتفاء بتقديم عدد محدود من النماذج الموضحة لها.

يتميز الخيال الكونى بشسوع الفضاء الذى يتحرك فيه، ويكتنه مكوناته، ويكتشف، بل يخلق، علاقات جديدة بين أشيائه. ويتمثل هذا كله فى انفلات الخيال من حدود المادى المباشر، وقوانين التشكيل المألوفة، والعقلانية المشرعنة للشعر المكرس، وارتحاله عبر الكون الفيزيائى الرحب والكون الماورائى المجهول ليتناول مادته من جليهما وخفيهما ويدخل ما فيهما

فى تركيبات لم تنبس بها من قبل شفتان. ويغلب أن يربط هذا الخيال بين مكونات طبيعية تنتمى إلى قطبين متغايرين هما السماء والأرض، أو بين الإنسانى والكونى. وتلك ظاهرة أدونيسية تستحق التقصى. ويلاحظ أن هذا النمط يطغى فى الهوامش لما هو داخل الصندوق من نصوص، وتلك سمة مائزة لها، وبعض ما يميزها عن الصوت المنسوب للمتنبى فى المتن من الصندوق. هى ذى بعض نماذج مـا ينتـجـه هذا الخيال:

جسمه بحر نور
تتمرأى الطبيعة فيه.

(ص ١٩٠، هامش الصندوق)

الغيوب كمثل الطرائد، تأتى إليه،
وتدخل فيه ـ
أتراه شباك لها ؟

(ص١٩١، هامش الصندوق).

أنهار صغرى قنوات غابات
نخيل:
جسد ثان فى جسد الكوفهْ
سرر للشمس، لجذع النخلة ثدىٌ
غنيت له ورسمت على الطرقات حروفهْ.
فى كل مساء يأتى الجذع ملاكٌ
وينام على كتفيه،
لملاك النخل حديث لا يفهمه
إلا أطفال الكوفهْ.
* تلك أرض خلاسية دافئهْ
لا يليق بأحزانها وبأحلامها
غير تلك الثياب التى نسجتها
نجمة صابئهْ.

(ص ١٦، مصندق)

غيب الكوفة يزهر فى ألفاظ بنيها،
لكن، لا يثمر إلا موتا.

• (ص ٢٥ هامش الصندوق)

السواد مع الشمس فى الشمس
بين الخيوط ـ الأشعة، أرض
زرعتها الأساطير والصلوات وأحلامها.
والحصاد الضياعْ
السواد أخ فى النشوء،
أخ فى الرضاعْ.
* أغمض عينيك، لتعرف كيف
تشاهد وجه الواقع فى أحلام
ماتت.

(ص ٢٩، مصندق)

أترى، يتحول جسمى ؟
نهر الحب فيه يغير مجراه، والسفن
الجاريات جنحن ـ تراه، تحول جسمى ؟

(ص ٣٠، مصندق)

خلعت نجمة ثوبها
وأتتنى لنلهو فى حضن دجلة ـ تهنا
قرأنا، كتبنا،
نجمة لا تحب زهيرا
وتعشق لامية الشنفرى
لم ينم مرة فوق زند القبيل،
ولم يرجع القهقرى.
يتدثر ثوب الهجير، احتفاء
بنقطة ماء.

(ص ١٠٤، مصندق)

إنه الفجر لا ينحني

لسوى ضوئه.

(ص ١٠٦ ، هامش الصندوق)

فلك للإشارات : وجه يلابس وجه

الشرر

جاريا في بروج الطبيعة ، مستسلما

للصور.

(ص ١١٤ ، هامش الصندوق)

أهو الرمل يدخل في الشمس ،

يأخذ كرسيها،

ويلبس قفطانها؟

(ص ١١٧ ، هامش الصندوق)

يلبس الضوء في الغيم ثوبا،

ويلبس في الصحو ثوبا ، ـ

هكذا يفعل الله ،

والشعر في بعض أوقاته . .

(ص ١١٨ ، هامش الصندوق)

هي ذي الشمس في جرحه،

في سرير مناماته ـ

تتزوج أهدابُها مصابيحه .

(ص ١٦٥ ، هامش الصندوق)

ينزل الشاعر في التيه،

كمَن ينزل بيتاً ـ

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيان.

(ص ٢٠٣ ، هامش الصندوق)

ذو الرمة

(.......)

هو ذا طيفها بين أهدابه

يتّموج ، يعلو ويهبط في جسد الأرض ،

في طبقات الهواء

.(ص ٢٢٣ ، مصندق من الهوامش)

تخلع الشمس قمصانها

وتغطي بها ليل أوجاعها .

(ص ٢٩٧ ، هامش الصندوق)

وأما الخيال التحويلي ـ التدشيني، فإنه يتناول المادة المألوفة في وجودها المفرد ويعيد تسميتها بفعل يكرر فعل التسمية الأول في الخلق، ويمنحها هوية جديدة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي يعيد ابتكارها لإضاءته وأداء دور فيه. وهو غالبا ما يفعل ذلك عن طريق نقل هوية غيرها إليها، فيكون بذلك قد حول كلا المادتين اللتين يمسهما بسحره. وقد يتخذ هذا الفعل صيغة الاستعارة أو التشبيه البليغ. وهذا النمط من الفاعلية التدشينية ـ التحويلية بين أجمل ما بدأ يسم شعر أدونيس منذ السبعينيات، وقد أخذ يتنامى في شعره ويضطرد حتى لأصبح سمة مائزة من سماته، وعلامة تركت أثرها على الكثيرين من أقرانه ومريديه، لكن نادرا ما تحقق عند غيره ما يتوفر لها من أصالة ووهج وفتنة في شعره. هي ذي بعض نماذجها الرفيعة:

لم يكن واهما ، حين قال: السماء

امرأةٌ، ـ

كان يحلم بالأرض، يسكب أحلامه

في قناديلها المطفأةْ.

(ص ٢٧٨، هامش الصندوق).

سحبٌ فوق الكوفة ـ هذي

أنفاس الفقراء :

أجمل قطر ، أصفى ماء.

(ص ٢٢، هامش الصندوق)

تتوهج فيّ المصابيح ، تلك التى سمّيت

جراحا

(ص ١١٥، مصندق)

يحدث أن تتجلى نار

فى صورة ماء .

(ص ١٩٧، هامش الصندوق)

المدينة حنجرة داميةٌ

(ص ٢٣٩، هامش الصندوق).

شهواتى حقولى

والتمرد ورد القصيده

(٢٤٤، مصندق).

وبمعنى ما، يمكن القول إن لعبة التحويل الهوّى هذه قد انتقلت فى شعر أدونيس فى (الكتاب) من مستوى ضيق، هو مستوى المادتين المفردتين فى الوجود، إلى مستوى أعلى، هو مستوى الكينونة الإنسانية، فأنتجت لعبة التوحيد الهوّى بين شاعرين عظيمين، هما المتنبى وأدونيس، وسمحت له بهذه الطريقة بممارسة عمليات الإسقاط والتقمص والمقامصة (أعنى بها التقمص المتبادل من قبل طرفين اثنين) والاستبدال بين مقومات هاتين الشخصيتين بحرية الخالق المسيطر على ما يصوغه دونما قيد أو عائق، فتوزعت بذلك هذه المقومات التى ينسبها وينقلها بحرية كاملة على كل من يدخل فى إطاره من أصوات، وأصبحت للراوى، والراوية، والمتنبى، وبعض الشخصيات التاريخية المدرجة فى الهوامش هوية مشتركة،كثيرا ما تكون فى الواقع هوية موحدة. بكلمات أخرى، تفيض ذات أدونيس وتغدق على الصوت الآخر فى كل سياق لواعجها الخاصة، وتمتاح من ذات المتنبى أيضا لواعجه لتغدق بعضها على الأصوات كلها وعلى أدونيس نفسه. ولأن هذا فعل خلق أول، فإن تطابق ما يغدق على شخصية ما مع واقعها التاريخى المعروف أو عدم تطابقه يصبح غير ذى شأن ولا يدخل فى حسابات الشاعر لما يمكن أو لا يمكن أن يفعله فى نصه. وقد يجد البعض فى هذا الانتشار الكلى للذات عبر نسيج النص وأصواته إفراطا فى إغداق الذات على العالم وتقليصا للحيوية المسرحية والتعددية فى النص، وقد يراه البعض تجسيدا لنرجسية جامحة، غير أن آخرين قد يرونه فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه فى كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها، فى الوقت نفسه الذى يعيد فيه تشكيل ذاته على صورتها ـ كما حدث فى فعل الخلق الأول ـ ويرون أنه بذلك يجدد العالم ويرهف حساسيتنا وتمثلنا له، ويضيئه إضاءة سحرية مبهمة. وإننى لمن هؤلاء.

ـ ٢٥

تبرز فى (الكتاب) مجموعة من الثنائيات التى يبدو أنها مركزية الأهمية فى النظام المعرفى الذى يصدر عنه النص، كما تبرز صيغ كثيرة تسعى، بوعى واضح، إلى تجاوز الثنائيات دون أن يحدث فى النص نفسه (فى تكوين الشخصية، مثلا، وموقفها من العالم شعوريا وفكريا) ما يشعر بأنه استطاع أن يتجاوزها . أى أن ثمة انشراخا بين المستوى النظرى ـ المعرفى والمستوى الذى تتشكل عليه التجربة، فيما يتعلق بمفهومى الثنائية والحلول فى نص (الكتاب) . ويستحق هذا البعد منه تحليلا منهيا لعلنى أقوم به فى مجال أرحب. لكن من الضرورى أن أشير هنا إلى مركزية ثنائية الصورة/ المعنى فى التكوين الفكرى لصوت المتنبى، واحتمال أن تكون هذه نقطة لقاء، أو نتاج عملية إسقاط، بين المتنبى وأدونيس. وفى مفاصل عديدة تكتنه أمور كثيرة فى إطار هذه الثنائية، لكن مع تطور النص إلى نهاية الأقسام الرئيسية، يلحظ أن الأمر يصل إلى نقطة انعطاف حادة؛ إذ يبلغ اليأس ذروة من ذراه، ويصل اتساع الجرح أقصى مدى له، فيقول الصوت الناطق للمتنبى:

أحيانا ،

يحسن أن نتحدث مع أشكال

حيث تكون الصحراء المعنى (ص ٢٩٢، مصندق)

وقد تكون هذه الجملة التباسية مزدوجة الدلالة لكنها قد لا تكون.

وبديهى أن تأمل هذه الثنائية فى (الكتاب) ينبغى أن يستند بعمق إلى جوهرية مفهومى الصورة والمعنى فى الفكر الشيعى ويستغورها استغوارا كليا فيه.

ـ ٢٦

منذ أوائل شعره، كان بين ما يميز أدونيس عن شعراء هذا الزمان، الثراء والتنوع والصفاء المدهش والحيوية والسلاسة الموسيقية للبنية الإيقاعية فى شعره. ومن الصعب جدا البحث عن مصادر هذه الخصائص، لكن بينها فيما يبدو لى نخبة متميزة من الشعراء الذين سبقوه، وبشكل خاص سعيد عقل وبدوى الجبل وإيقاع لغة جبران. ثم إن بينها أيضا نهج البلاغة والشريف الرضى والمتنبى والبحترى ولمحات من أبى تمام وأبى نواس. أما الإيقاع فى القرآن الكريم فإنه يبدو بعيدا عن منابع تكوين إيقاع أدونيس. ومع تطور شعره، لم تتقلص فتنة الإيقاع فيه، بل تنامت وأصبحت علامة فارقة بين نسيج نصه وكل شعراء زمنه. وحتى حين كتب قصيدة النثر، فقد كان أكثر ما يميز قصيدته النثرية عن عمل أى شاعر آخر، بما فى ذلك، مثلا، عمل شاعرين رائدين رائعين من شعراء قصيدة النثر هما أنسى الحاج ومحمد الماغوط، الإيقاع الفريد ودوره فى تشكيل النص.

ولقد تكونت فى مساره الفنى نقطة نضج بالغة الأهمية، هى مرحلة (أغانى مهيار الدمشقى)، لكن لم تكون نقطة انعطاف أو انكسار.

أما فى (الكتاب)، فإن التشكيل الإيقاعى ينسج بنية إيقاعية هى بين أكثر المكونات دلالة وغنى وامتيازا. وليس ثمة من مجال لتقديم تحليل مستوف لهذه البنية الآن، غير أن بعض التأمل لسمات أساسية فيها ضرورى، إذ لا يعقل أن تكتب دراسة عن الكتاب لا يكون فيها مكان لتأمل إيقاعه.

أولى تلك السمات هى التعارض الجلى بين التكوين الإيقاعى لمادة تاريخ القتل وللنسيج الشعرى الذى يشكل صوت المتنبى والهامش الداخل فى صندوقه وقسم الهوامش والأوراق المضافة، ثم التباين بين إيقاع كلا المادة التاريخية وصوت المتنبى، من جهة، والصفحات المدرجة تحت فاصلة استباق، من جهة أخرى.

وأبرز ملامح التعارض بين نص المتنبى والمادة التاريخية هى الانتظام والرتابة فى الثانية، والحيوية والتدفق والخروج على معطيات النظام العروضى التقليدى وعلى نهج كتابة السطر الشعرى فى الأول. ولكى لا يبقى الكلام تجريديا، سأعيد هنا اقتباس نصوص اقتبست من قبل وأناقش بعض ما يرد فيها إيقاعيا.

فى صوت المتنبى، تتكرر ظاهرتان إيقاعيتان مهمتان : الأولى هى تشكيل بحر المتدارك (الذى يقوم تقليديا على تكرار الوحدة الإيقاعية فاعلن) بطريقة تكسر أسس النظام العروضى التقليدى عن طريق إدخال الوحدة فعولن فى تركيب السطر الشعرى المؤلف على المتدارك. وأما الثانية فهى الخروج على نظام التسطير ومقتضيات كتابة السطر الشعرى بحيث ينتهى مع نهاية التشكيل العروضى وبلوغ موقع القافية. وسأمثل على ذلك بما يلى:

ويشبّه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم. فلماذا

يقال : أضل سواى وأهدى سواى،

وأنا ساكن هواى ، ولا بيت إلا خطاى ؟

إن التركيب الوزنى فى هذا المقطع، وقواعد الكتابة الشعرية فى العربية، تقتضى أن ينتهى السطر الأول بكلمة «يوم» ثم يبدأ السطر الجديد بـ«فلماذا يقال». لكن أدونيس يتجاوز هذا النهج من التنظيم إلى الشكل الذى اختاره والذى سأناقشه بعد قليل.

كنت قد ميزت الظاهرة الأولى قبل سنوات ونسبت ابتكارها إلى أدونيس. فإذا كان المتدارك تقليديا له الصيغة التالية : «فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن» مكررة عددا من المرات، فإن أدونيس كثيرا ما يورد سطرا شعريا له التركيب التالى: «فاعلن فاعلن فعولن فعولن فاعلن...» تتكرر فيه فاعلن وفعولن بحرية تامة. لنتأمل المقطع التالى:

لم يحسوا الفروقات فى نبضه ـ وقالوا:

"تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه.

إن «وقالوا» هنا تكسر الانتظام الإيقاعى للسطر وتقحم فعولن فى سياق سلسلة من فاعلن. وبفعلها هذا توقع نبرا إضافيا فى السطر وتجبر الصوت على الارتفاع المفاجئ والسقوط بقوة فى هذا الموضع. ومن الواضح أن «قولهم»، على المستوى الدلالى، فعل يكسر الخيط السردى فى النص، ويمنح القول موقعا متميزا فيه. وذلك ما تجسده حركة الإقحام الإيقاعى تماما. والعجيب فى هذا النص أن موقع «وقالوا» هو الوحيد الذى يحدث فيه هذا الإقحام الإيقاعى فى سلسلة النص المؤلفة من تكرار فاعلن إحدى وثلاثين مرة.

أحيانا، يبلغ الإقحام درجة عالية بحيث إن السطر بأكمله يتشكل بعد حدوث فعولن من تكرار فعولن فقط، وكأنما البحر كله قد تغير وصرنا أمام ظاهرة جديدة هى تمازج البحور فى السطر الواحد والمقطع الواحد. هو ذا مثال على ذلك:

تتمسرح أهواؤهم فوق نطع،

واتعظ

أيها الشاهد، الأليف لصحراء هذا الجنون.

أما فعل الخروج الآخر على تقاليد الكتابة الشعرية المألوفة، وعلى التوزيع العروضى المتبع فى الشعر العربى قديمه وحديثه، فهو حديث العهد فى اعتقادى. وهو يتمثل فى توزيع أدونيس للجملة الشعرية تبعا لما يفرضه تشكيلها الدلالى والنظمى والإيقاعى دون تقيد بجعل التفعيلة النهائية فى السطر الشعرى نهاية فيزيائية للسطر؛ أى دون تقيد باعتبار موقع القافية النظرى نهاية السطر الشعرى (وقد كان يوسف الخال قام بمحاولات من هذا النوع على مستوى تركيب الجمل لا على المستوى الإيقاعى، فى الخمسينيات والستينيات). وذلك نمط من الخروج جذرى تماما، لأنه يؤدى إلى التباس التركيب العروضى للبيت وللنص ويتطلب أذنا شديدة الإرهاف لتموجات الإيقاع كى تدرك حدوثه. وتتمثل هذه الحركة الفنية الجذرية فى النص التالى فى المواقع التى أكدتها بطباعتها بالحرف الأسود:

ـ غيره، قلتم: مسجد حرام؟

طوّقوا كل أبوابه

عندما أرفع العمامة عن رأسى. افجأوهم

واحصدوا غابة الرقاب بأسيافكم، وقولوا:

هو ذا مسجد الفناء.

السماء يد فى يدى

والخليفة من ها: لا يشاء الذى لا أشاء.

(ص ٣٥٦)

بل إن هذا النص ليمثل كلا نمطى الخروج: إقحام فعولن فى سياق فاعلن، وتجاوز موقع القافية فى السطر. فى البيت الأول ترد فاعلن ثلاث مرات ثم تقحم فعولن مع ورود «حرام». وفى البيت الرابع ترد فاعلن مرتين ثم تقحم فعولن متمثلة فى كلمة «الفناء». وفى البيت الأخير، ينبغى أن يكون التوزيع كما يلى لتبقى فاعلن هى الوحدة المتكررة:

والخليفة منها:

لا يشاء الذى لا أشاء.

لكن أدونيس يهمل هذا المقتضى الإيقاعى ويكتب السطرين فى سطر واحد تركيبه الحاصل هو: فاعلن فاعلن فا فاعلن فاعلن فا، تاركا لنا حرية تحديد الوحدات الإيقاعية بإحدى طريقتين:

١ ـ فاعلن فاعلن/فافاعلن/ فاعلن/ فا

٢ ـ فاعلن فاعلن فا/ فاعلن فاعلن فا

غير أن تشابك التركيب الإيقاعى فى النص يبلغ ذروته فى السطرين الثالث والرابع، وهما على المستوى الدلالى أيضا ذروة تعقيد النص؛ لأنهما يجسدان توتر الصوت الناطق واحتدامه الانفعالى، والحدة الصارمة فى الأمر بالقتل، ولحظة الحركة المفاجئة لممارسة القتل. ومن العجيب أن موقع الأمر بالمفاجأة بالقتل هو عينه موقع المفاجأة الإيقاعية المتمثلة فى ذروة التبدل والتحول من المألوف المتوقع إلى المبتكر الطارئ غير المتوقع. إن المفاجأة بالقتل تتجسد بمعنى ما رمزيا، أى فى المفاجأة بقتل التركيب العروضى المألوف فى المفصل ذاته واللحظة ذاتها. وكل ذلك مما يبرزه أدق إبراز تزايد عدد

النبرات الواقعة متوالية على كلمات النص فى هذا الموقع وثقل تواليها وقسوته. هو ذا تقطيع البيتين:

٣ـ فاعلن فاعلن فعول فعل فاعلن فعولن

٤ ـ فاعلن فاعلن فعول فعولن فعل فعولن

ومن المعروف تماما أن «فعل» لا يمكن فى العروض التقليدى أن ترد وحدة مستقلة تامة فى وسط البيت الشعرى، بل ترد فى موقع ختامى فقط مشكلة نهاية البيت. أما هنا فإنها ترد فى الوسط محدثة توترا حادا بين الوسط والبداية والنهاية.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا التعامل المبتكر مع تركيب السطر والنص إيقاعيا ما يحدث فى المقطع التالى:

جامع ـ يهرع الناس، يلقون أحلامهم بين

أحضانه كل يوم

غير أنى لا أرى غير أشلائهم.

إذ ينبغى، تبعا لقواعد التوزيع التقليدى للأسطر، أن يكون السطر الأخير منقسما كما يلى:

غير أنى

لا أرى غير أشلائهم.

ورغم كل ما قلت، فإن بوسع المرء أن يرفض التوزيع الذى أقترحه للأبيات، ويقبل الأبيات كما يوزعها أدونيس فعلا. بل إن بعض الأبيات فى شكلها الفيزيائى ترغم المرء على تقبلها بصيغتها الأدونيسية. البيت الثالث فى النص التالى مثال جيد:

ليست الكوفة الآن حيث أراها

ما الذى يتغير فى الكون ، لو تهدم

الكوفة الحاضرة

لو تشظت وعادت حفنة من هباء ؟

لا طريق إلى الكوفة الغابرة

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر : كلا

ليست الكوفة الآن حيث تراها.

ومثل هذه القراءة تجعل خروج أدونيس على تقاليد العروض خروجا أكثر جذرية وجوهرية، وتقدم نموذجا ممتازا لنمط من أنماط التشكيل الإيقاعى ترد فيه «فا» إضافية فى وسط تشكيل مؤلف من تكرار فاعلن كنت قد تكهنت بإمكان حدوثه ومشروعيته فى كتابى (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى) قبل ربع قرن من الزمان تقريبا. ويدعم خروج أدونيس هذا السلامة النظرية للأطروحة التى قدمتها فى ذلك الكتاب.

وكما أشرت سابقا، فإن أدونيس ينسج الكثير من النصوص التى ينطقها صوت المتنبى، أو صوتهما التراكبى، هذا النسيج الخروجى التمردى، لكنه فى النادر ما يمارس هذا الخروج فى الحيز (م) المجسد لتاريخ القتل والروايات التاريخية والاقتباسات المألوفة. فالتركيب الإيقاعى فى هذا الحيز منسجم انسجاما كبيرا مع روح الرتابة وانتظام أحداث القتل والعنف ونثرية الوجود. وتفصيل ذلك كله يحتاج إلى دراسة إحصائية لا مجال للقيام بها هنا. ولذلك سأكتفى بإيراد بضعة نماذج من كل من الحيزين:

كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم، وأنا

نفيهم ؟

ولأيامهم وأعمالهم سدود

جرفتها خطاى/ خطاياى أنى

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم،

وأحب خطاياى من أجلهم.

فلأقل : إنهم هجير

وأنا فيئهم.

لن أواطن غير التمرد فى ها والخروج عليها.

عبثا تتشاءم ـ تمحوطريقى،

وتنقّر هذا التراب

أيهذا الغراب.

ومن اللافت تماما فى المقطع الأخير أن الخروج الإيقاعي يتماكن فيزيائيا مع اللفظة التى تجسد الخروج على مستوى الدلالة والرؤيا، وهى بحق كلمة «والخروج»عليها. وإن مثل هذا التماكن المتكرر فى نص أدونيس لبين المعجزات الفنية الصغيرة التى يقدر الشاعر المتميز على تحقيقها فى شعره.

من الحيز (م):

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضى والحاضر

ولدَ الشاعرُ

فى رمل يعلو فى صعد

فى صحراء لغات ، ولد الشاعرُ

عاش ولكن فيما يشبه تابوتا

سافر ، لكن فى ما يشبه مقبرة

فى طقس لا تخلو سنة منه ،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عاش الشاعرُ

طقس كان

يعاش كأن رياح

الجنة تسرى فيه ، ومحابرها

والأقلامْ

فى هذا الطقس ، رأى الشاعر

وجه الكون ، وراح يضىء مداه

ويلقّح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقّح ما تلد الأيام.

(ص ٩)

ـ أ ـ

ـ نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

ـ يقتل الله من قال هذا

ـ يقتل الله من لا يقول بقولى .

ـ ب ـ

ـ «قتل الله سعدا وسيقتل من لا يبايع

من بايعت قريش»

ـ ج ـ

ـ «قولوا لعلى أن يأتى»

(ص ١١)

ولا يخلو من دلالة فى هذا السياق أن الراوى يعى وعيا تاما الطبيعة السردية البسيطة غير المثيرة فنيا لما يقوله:

وأقدم عذرى للقراءْ

إن كان حديثى سرديا ، أو كانَ

بسيطا لا يتودد للفصحاء.

(ص ١٠)

وأن كلماته هذه ترد مقابلة للغة الشعرية الأثيرية التى ينسجها صوت المتنبى وهامشه داخل الصندوق من الصفحة ذاتها:

سمانى أحمد زهوا وتفاءل

فى تلقيبى بـ «أبى الطيب»، كنا

نلبس ليل الدمع ، ولكن

كنا

نتموج فى بحر من نور.

* جسدى غابة من رموز
وخطاى كما رسمتها ظنونى،
درج صاعد،
وتهاويل كشف.

(ص ١٠ مصندق)

بل قد لا يكون خاليا من الدلالة أن الحيز (م) بأكمله يستخدم بحرا واحدا غالبا هو الخبب (القادر بانتظامه الوزنى والنبرى على خلق الرتابة وإيقاع الكلام العادى) وفى أحيان قليلة المتدارك، ولا يدخله تنويع إيقاعى بارز. أما الحيز الذى يضم المتنبى والأصوات المرتبطة به فإنه مجلى شاسع من مجالى التنوع الإيقاعى، بدءا بالتنوع داخل البحر الواحد كما وصفته أعلاه، وانتهاء بالتنوع بين البحور المستخدمة التى تتعدد تعددا بارزا.

ـ ٢٧

لا مراء فى أن أدونيس صانع مرهف للعبارة الموسيقية أو التشكل الإيقاعى، على مستويين اثنين: الأول مستوى الجملة الإيقاعية المفردة، والثانى مستوى تعالق الجمل وتناميها لتشكل البنية الإيقاعية الكلية للنص. فجملته الموسيقية ـ الإيقاعية، بتكوينها الصوتى، والعلاقات النظمية ـ التركيبية فيها، والتركيب الوزنى، وأنساق النبر، تكاد تكون عمل نحات يقولب رخامه ويحفر انحناءاته، ويمنحه تشكله النهائى بمزيج فريد من السلاسة والتدفق، والصلابة وحدة التشكل. وقد لا يكون شئ أدل على هذه المقدرة الفائقة من اختتامه للجملة الموسيقية على مستوى الترجيع الصوتى، تقفية وتنوعا، من طرف، وعلى مستوى صياغة الوحدة الإيقاعية النهائية، من طرف آخر. فى المتدارك، مثلا، تتنوع نهايات الجملة الإيقاعية بين فاعلن/ فا وفعولن، وفعل، وفاعلن بطريقة مثيرة تماما تمنح التشكل الإيقاعى درجة عالية من الطاقة التعبيرية والغنائية والرصانة والحدة الباترة والجلال الجنائزى، تبعا لتموجات الصوت، وتشكيل البنية الدلالية، والمناخ الشعورى والفكرى المسيطر. وتتراوح تشكيلاتها النهائية بين القطع الحاد والخروج المنتهك للتعاقب الوزنى المألوف والاتساق الكلى للوحدات الإيقاعية المألوفة، بما يعمق ويبلور ويغذى كثافة التجربة والمدى الشعورى المستقصى فى النص. وبين أكثر المكونات إرهافا وإشعاعا إيقاعيا استخدامه للقوافى: أين يوردها، وأين يتجنبها، وكيف يخلق فى النص نسقا منها يغذى ثراء بنيته الإيقاعية. ومن النادر فى نصوصه أن ينتهى البيت الأخير بلفظة سائبة تقفويا، أى لا ترجع صوتيا لفظة فى نهاية بيت سابق مشكلة بذلك قفلا ختاميا للنص. كما أن تشكيل الأبيات إيقاعيا يتحلى بقدر عال من التوازن، أو التناظر؛ فنادرا ما ترد أبيات متفاوتة تفاوتا كبيرا فى عدد الوحدات الإيقاعية؛ ونادرا ما تتشكل جمل طويلة جدا وأخرى بالغة القصر؛ ونادرا ما يتفاوت نمط الجمل تركيبيا ونظميا تفاوتا كبيرا؛ ونادرا ما يتألف البيت الواحد من عدد مفرد من التفعيلات، فى معظم أبيات النص، ماعدا العدد ثلاثة. وتتجلى هذه السمات فى عشرات النصوص التى يتضمنها (الكتاب)، وسيغنى نصان أو ثلاثة تقدم نماذج لعمله عن التقصى المسهب.

ـ ١

تتوغل فى غابات رؤاك :
من أين إذن ،
يأتى أعداؤك، إن لم يأتوا
من فيض خطاك ؟

فى هذا النص القصير، تحتل القافية مكانا بارزا، ويكمل الترجيع الصوتى بين «رؤاك» و «خطاك» تشكيل البيت بأسلوب رائق متناظر. ويتألف البيت الأول من أربع تفعيلات. أما الثانى، الذى يمتد من أول السطر حتى «خطاك»، فإنه يتألف من ثمانى تفعيلات. لكن يمكن اعتبار البيت الثانى فى الواقع بيتين لا تحدث فيهما تقفية، يتألف الأول منهما من تفعيلتين والثانى من ست تفعيلات، فيكون النص مشكلا بتوزيع مزدوج التفعيلات فى كل بيت له التركيب (٤ ـ ٢ ـ ٦).

ـ ٢

خلعت نجمة ثوبها
وأتتنى لنلهو فى حضن دجلة ـ تهنا

قرأنا ، كتبنا ،

نجمة لا تحب زهيرا

وتعشق لامية الشنفرى

لم ينم مرة فوق زند القبيل ،

ولم يرجع القهقرى.

(ص ١٠٤ ، مصندق).

تلعب القافية فى هذا النص دور القفلة النهائية، ويلفت النظر أن النص ينساب دون تقفية فعلية من أوله، رغم التقارب الصوتى بين «تهنا، قرأنا، كتبنا» وتشكيلها قوافى داخلية. ولو أن النص انتهى بكلمة لا تحقق تقفية مع أى عنصرصوتى سابق لبدا منفلتا، مفتوح الإيقاع، غير منضبط، ولا ختم عليه. أما ورود «القهقرى» فإنه يمنحه فجأة درجة عالية من التماسك، والتوازن، ويغلق انسيابيته المفتوحة. يجبرنا على إعادة القراءة لنحيل ما بدا منسابا منفلتاً إلى مصوغ منحوت. وكثيرا ما تلعب القافية المفاجئة هذا الدور البارع فى نصوص (الكتاب) وتعيد، عمليا، تشكيل النص على المستوى الإيقاعى والانفعالى. فكأنما نص أدونيس يتشكل مرتين: مرة تسبق ورود الترجيع الصوتى المتمثل فى القافية، ومرة تتلو هذا الورود وتعقبه. وبذلك تمتلك نصوصه درجة من التوتر والحيوية قل أن توجد لها نظائر فى شعر غيره. إن الترجيع الصوتى والقافية ليغدقان، فجأة، جسدا مكتملا على ما يبدو وهو آخذ بالتشكل كأنما لا جسد له.

ـ ٣

ليست الكوفة الآن حيث أراها

ما الذى يتغير فى الكون ، لو تهدم

الكوفة الحاضرهْ

لو تشظت وعادت حفنة من هباء ؟

لا طريق إلى الكوفة الغابرة

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر : كلا

ليست الكوفة الآن حيث تراها.

ثمة نغم شبه جنائزى، أسيان، فى إيقاع هذا النص. ولاشك أن الترجيع الصوتى المتمثل فى ورود تقفية من النمط (١٤٢٣٢١) تعمق الإحساس الفجائعى، فيما يمنع التنوع المتمثل فى ورود (٣، ٤) بشكل يعرقل الانتظام التام طغيان الحس الفجائعى كلية، ويسمح ببروز نفس مغاير ذى نغمة مباينة. ويغذى هذا التباين الروح القلقة المتمثلة فى لهجة التساؤل والإشارة إلى التشظى والترمد وإمكانية التكوين الجديد. ومن لطائف ما يحدث فى هذا النص أن ٣ و ٤ اللتين تمثلان امتناع الانتظام وتقطعان النسق المتشكل لا تتقافيان مع أى شئ آخر فى النص، من جهة، وتجسدان حدة الرفض والنفى الباتر على المستوى الدلالى، من جهة أخرى. إن لفظة «كلا» هى الموقع الذى تحدث فيه نواة إيقاعية إضافية هى «فا» مانحة خاتمة البيت درجة عالية من الحدة والثقل والصرامة، بالطريقة التالية:

غير تلك التى تتململ فيها، وتجهر: كلا

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فا

ومثل ذلك كثير فى شعر أدونيس فى (الكتاب)، وهو بين أسرار امتيازه وألمعيته الخفية.

لا يغلبه إلا ضوء أبهى منه

والضوء الأبهى منه ـ فيه ، وعنه.

(ص ٢٤٠ هامش الصندوق)

لكن تفصيل مثل هذه التمييزات، ومعالجتها تطبيقيا فى (الكتاب)، يحتاجان إلى مجال آخر.

فى (الكتاب)، يسبح أدونيس ضد التيار؛ وإن ذلك لمن عاداته وشمائله التى عودنا عليها فى تاريخه الشعرى كله. كأن السباحة مع التيار تفقد الجسد مرانه ومراسه وتوهنه فى نهاية المطاف وتدمر طاقات الصراع والإبداع والحيوية فيه. وإنها لكذلك. غير أن القادرين على العمل بهذه المعرفة الأكيدة قلة نادرة فى تاريخ الثقافات.

فى زمن انهيار الرؤى الكبرى والتفسيرات الشمولية الكلية، وبروز الذات الفردية وهمومها الصغيرة، وطغيان الشعر

المادى المحسوس، يكتب أدونيس الرؤيا الكبرى فى عمله كله، ويتجاهل العالم المادى اليومى، والهموم الحميمة الصغيرة لينسج تأويلا شموليًا لتاريخ بأكمله. وما أعرف شاعرا كبيرا فى العالم اليوم يجرؤ على أن يجازف بكتابة القصيدة الطويلة الكلية المؤولة لعالم بأكمله، فى زمن ينال فيه شيموس هينى Seamus Heaney جائزة نوبل لأنه يكتب رؤية الأشياء See-ing Things، ويجلو جمال الطبيعة المرهف، ويتحدث عن الهموم الصغيرة فى بلد تمزقه التناحرات التى لا يقترب منها، مع ذلك، إلا بمس الطيف للطيف، وكما ينزل الرذاذ على هاوية من الاشتعالات، مع أنه لا يقل تمزقات وانشراخات وإراقة دماء عن «مكان» أدونيس. أما ما طمح أدونيس إلى أن يفعله فقد غدا جليا، وثمة اقتباسات عديدة توضحه فى فقرات سابقة من هذه الدراسة. وأقل ما يقال فيه إنه شمولى كلى، وتأويلى شاسع المتناول، ورؤيوى مجتاح.

وقد كان آخر من يحاول مثل محاولة أدونيس درك وولكت Derek Wolcott فى أوميروس Omerose على بعد فى المسافة بين شمولية أدونيس، واجتياحه الضخم للمكان والزمان والقضايا والتجارب، وتمركز عمل وولكت فى سياق حضارى ضيق وقضايا منتقاة محدودة.

قد يكون الأكثر ندرة فى شعر أدونيس مما يمكن أن يعتبر شوائب تشوبه، أن يصوغ عبارة شعرية قلقة، تترك لدى المرء شعورا بأنها كان يمكن أن ترهف وتسكب سكبا أكثر دقة واكتمالا. وما يصدق على شعره عامة منذ (أغانى مهيار الدمشقى) يصدق على عمله فى هذا السفر الرائع، رغم المدى الشاسع الذى يمتد إليه، واللهجات والنبرات والأصوات والأزمنة والأمكنة التى يلفها فى إهابه الجميل، ويطويها فى حناياه. ومع ذلك، فإن عبارة هنا، وقولا هناك، على ندرة بالغة، يمكن أن يشار إليهما بوصفهما ناتئين نتوء ما لم يخضع لنحت الإزميل البارع وصقل الأنامل المرهفة. من ذلك المباشرة المسطحة فى التراكيب التالية:

لا يطيقون عبء المجاهيل ، عبء

السطوع - ينوئن ، يلقون أمراضهم

تبعات عليَّ.

ومنها انتقاء اللفظة، وهو من مواهب أدونيس الأجمل عادة، فى العبارة التالية:

شغفى وصلتى بسواى - بنفسى.

ومن ذلك أيضاً :

يلقون أحلامهم بين

أحضانه.

ومنها أيضاً :

تحت فىء تباريحه.

ومنها كذلك :

لا أرى من مكان لضيق وكره فى حياتى.

ومنها التكرار فى النداء وصيغة النداء فى ما يلى:

أيها الجامح المارق -

ما أمر الطريق إلى الذات، فى

نشوة العشق ، يا أيها العاشق.

وثمة غيرها، مما لا مجال لتقصيه هنا.

لكن فى ندرة مثل هذه الشوائب تعبيرا بليغا عن المستوى الفائق لصياغة أدونيس الشعرية، ولغته، وتشكيله للصورة والنص. وجل من لا يهفو ولا يشوب خلقه من شائبة.

فى الخامسة والستين - وهو سن يرتبط عادة بالشح والنكوص والميل إلى الاستقرار والمحافظة والتمسك بما كان قد قبله المرء أو صاغه من تقاليد - لايزال أدونيس رائداً مغامراً مكتنها لا ينى، جوّاب مهامه وآفاق قصيات، وكشاف أشكال ورؤى ولغات. وهو بذلك كله يكسر العادة، كما يبشر بضرورة أن نفعل:

إن كان هناك جمال

فهو الخرق - أفيئوا ، واعصوا

لا تعصوا إلا العادة.

(ص ١٥٤، هامش الصندوق)

وأنا لا أعرف شاعرا واحدا يظل مأخوذا بحلم أن يكتب ما لم يكتبه بعد، وبورود غياهب لم ترد، ويعود بكشوف لم تكشف، بأكثر مما يظل أدونيس مأخوذا بذلك. لا أعرف شاعرا واحدا ممن هم أقران له فى المكانة، لا بين العرب بل بين شعراء العالم العشرة الكبار، يغور ويستقصى وتعصف به شهوة السؤال، وشبق افتضاض ما لم يفتضه إنس ولا جان، كمثل هذا الصبى الذى خرج من قصابين فى منأى عن الحضارة الحديثة، فى جبال إقليم غادره العالم مزقا مشلاة، فقيرا محروما يرزح تحت تاريخ من القتل والتشريد والحرمان والدموع، ليصير ذروة من ذرى الحداثة والحداثية، ويظل مع ذلك ضارب الجذور، مشرشا فى أزقة قصابين: فى شراك العنكبوت التى نسجت خيوطها على غار نبى مطارد، ووجه إمام اغتاله خنجر مزرنق، ووهج إيقاع متنبئ تعقّبته لعنة ما لا يسمى وفجيعة ما يسمى وهو عالق بينهما علوق معرى أعمى فى محبسيه يتملى معجز أحمد ومعجزة محمد وانشباك حبيب طائى مفتتن بغوايات اللغة التى يراها فرجا «ليست خصيصته إلا لمفترعه» فى ليالى الوحشة والخلق المديدات الكالحات المشرقات ويراها تخونه كل ليلة بأن تلف على قلبه، مع ذلك، شراك الميراث الذى عليه تربى ومن صفاء/ عكر حليبه ورؤاه امتاح.

هكذا يظل أدونيس لوّابا، متشارخا، متقطع الأوصال موزعها بين لغات ولهجات وأصوات وغياهب ومفازات وإيقاعات ومخيلات وسيوف تحز رؤوسا بريئة، ومصابيح تضئ لجوّابى مهامه تائهين، وقبس بعيد بعيد يلوح بآله وسرابه لأحداق مريدين، شاخصة أبصارهم إلى مشكاته، يرشحون بأسى أنهم يعرفون ألا حلول رغم الشبق المبرح للحلول، وألا وصول رغم نزف الجراح لهفة لوصول. غير أنه فى النهاية يسم كل شئ بمياسمه، ويضع دمغته النقية على كل جلد، ويصهر كل بقعة من الفضاء فى فضاء الصفحة التى يرسم عليها خرائطه الداخلية وغياهب متاهاته واكتشافاته المغويات.

ثم إنه فى ختام كل شئ يشيد عمارة شعرية لا تكاد تضاهى فى بلوريتها وجلال عبارتها وتماسك بنيانها وروعة هندستها السحرية، لكأن فى كل لفة خط من خطوط أدونيس، على ورقة بيضاء، مرورا لأنامل سنمارية يقودها خيال خلاق لا أعرف بين شعراء العالم من يملك ما يفوقه أبهة وابتكارا وجموحا وصرامة ضبط وسيطرة ودقة اكتناه. وما يكاد يختتم حتى يعلن أنه يتهجى الطريق من جديد، ويغوّر فى حمى البحث عن أبجدية بكر وفضاء وراء طرق الطارقين. إنه الشئ ونقيضه، الرائى والمرئى، بل إنه أيضا للمرآة عينها. وإنها لنعم المرآة يرتسم فيها ما لا ترى عين أمامها وما تراه عين، وتخلق من طيف الضوء كائنات لا مزيد على جلائها ورونقها وسلاسة مائيتها ووهج حمياها ورعونة براكينها. إنه ذو الأبعاد، الجسد، كما كنت قد وصفته قبل سنين. غير أنه لذلك كله، الأشد فجائعية رغم كل ما فى شعره من احتفائية.

- ٣٢

أجد صدور (كتاب) أدونيس مناسبة ملائمة لإطلاق دعوة قوية إلى تكريم هذا الشاعر العظيم بما يليق به، وهو حى يرزق، بدلا من أن ننتظر، كما نفعل دائما، رحيله عنا كى نتذكر عظمته. وجوهر دعوتى أن أدونيس ينبغى أن يعتبر ثروة قومية لا يجوز التفريط بها أو التعامل معها بما لا يليق بعظماء المفكرين والشعراء فى مجتمع ما. والسبيل إلى ذلك إحياء تراث عربى قديم فى تكريم المبدعين العظام والاحتفاء بهم، ونحن أمة تحفظ من تراثها الغث والسمين فليكن هذه المرة أن نحيى تراثا نبيلا بحق. لقد خلع سيف الدولة على المتنبى ما خلع، وشعرن المتنبى سيف الدولة وعصره ونفسه ما شعرن، لكن فيّض البقاء لكليهما بشعر الشاعر لا بخلع الأمير. وإننى لأدعو الآن بلد أدونيس - فى غياب مؤسسة عربية شاملة تستطيع أن تؤدى هذا الدور - دعوة حارة وجادة تماما إلى الاحتفاء به وتكريمه، أولا بتفريغه لعمله الإبداعى وإقامة راتب سنوى له يتيح له العيش بسلام وأمان مادى حيثما شاء، وثانيا بإدخال عمله فى مناهج التربية المدرسية والجامعية فى كل مستوياتها، وثالثا بتسمية مؤسسة ثقافية أو علمية باسمه فى المحافظة التى ولد فيها وفى العاصمة دمشق. كما أننى أعلن عن تأسيس رابطة ثقافية اسمها «الرابطة الأدونيسية» وظيفتها الأساسية أن تكون منتدى للباحثين والدارسين والشعراء تتناول فيه بالدراسة أعمال أدونيس فى لقاءات دورية، وتبحث فى كل ما له علاقة بما وجه أدونيس

إليه اهتمامه الفكرى والشعرى من شؤون معرفية، وتعمل على ترجمة أعماله إلى لغات أجنبية وترجمة ما كتب عنه بلغات أجنبية إلى العربية، وعلى تأسيس مكتبة مخصصة لأعماله وأعمال الباحثين عنه وللدراسات التى تعنى بما شغله من قضايا، وعلى نشر فهرست شخصى (ببليوجرافيا) كاملة له باللغة العربية وبلغات أجنبية رئيسية، وتتبع ما يجدّ فى هذه المجالات كلها سنة بعد سنة وتوثيقه فى نشرات منتظمة. وسيكون مقر الرابطة فى لندن، والمراسلات معها على عنوانى الشخصى إلى أن يتم إيجاد مقر منفصل لها. وإننى هنا أدعو من يود الانضمام إلى هذه الرابطة إلى الكتابة إلىّ. وسيكون من سخريات الأقدار ومما يعمق الشعور بالتردى التام لعالمنا أن لا يستجاب إلى هذه الدعوة، ثم أن نجد بعض هذه الأمور تتبنى ذات يوم ـ وليكن نائيا قصيا ـ بعد أن يكون أدونيس قد غادر هذا العالم المجحاف.

كذلك أتوجه بالدعوة إلى الأثرياء العرب أن يقوموا بعمل مشرف لهم وقادر على أن يخلد ذكرهم أكثر مما تقدر أموالهم وتجاراتهم، وهو أن يتبرعوا بالمال لمؤسسة تقيم لأدونيس منصبا جامعيا دائما يسمى «كرسى الإبداع الفكرى»، يشغله أدونيس رسميا، يفكر ويتأمل ويكتب ويلقى دوريا محاضرة فى أمر يشغله أو يرى فائدة فى المحاضرة عنه على جمهور معنى بما يعنى به من أمور. ويمكن تأسيس هذا المنصب فى جامعة عربية أو عالمية، وأنا واثق من أن أكثر من جامعة سيسعدها أن تكون مقرا لمثل هذا المنصب الرفيع المتميز.

قد تكون دعوتى هذه صادمة للكثيرين، وقد تثير الغيرة والحسد، وقد تثير الشفقة على أدونيس وإبداعه مما قد يبدو للبعض حماسة صديق مؤثر لصديق، وقد يستنكرها البعض لمواقف سياسية أو طائفية أو إقليمية أو مذهبية أو عقائدية. غير أن كل ذلك لا يحجب الحقيقة البسيطة: وهى أن بيننا شاعرا عظيما يليق بثقافته أن تكرمه أجل تكريم وتحتفى به أروع احتفاء. فهى مدينة له بالكثير. وسيكون الاحتفاء به تأسيسا لتقليد نبيل يكرم فيه مبدعون آخرون. وإنه لمن واجبنا ومصلحة ثقافتنا ومجتمعنا أن نؤسس تقاليد التكريم هذه لشاعر ومفكر عظيم قبل أن يموت، وألا ننتظر رحيله كى ننذبه ونبكى عليه بدموع بعضها صادق مخلص وبعضها كاذب مراء.

إن فعل تكريم كهذا قد يولد من ثقة المثقف والمبدع العربى بوطنه وقضاياه ما يسهم فى إعادة توثيق الارتباط الوجودى والمصيرى بينه وبين ثقافته ومجتمعه، وقد يبرز وجهه إيجابيا لنظام حكم أو آخر أو لثرى أو آخر. وقد يعيد إلينا جميعا شيئا من الإحساس بأن الخلخلة الفاجعة للقيم التى سارعت بعد عصر النفط العربى وثراء المهربين والتجار والضباط والحكام والسماسرة وعملاء العقارات والأسلحة ثراء خياليا، وبعد طغيان قيم المجتمع الاستهلاكى وتخريبها للنفوس، قابلة لأن تتجاوز وتصحح؛ كما أنه قد يعيد إلينا الشعور بأننا رغم كل شئ مجتمع لاتزال فيه ذبالة من بعد النظر والاحترام لنفسه وتاريخه والحرص على مستقبله تجعله يقدر مفكريه ومبدعيه قبل أن يقدرهم الغرباء. لنتذكر جميعا كيف أكرمنا نجيب محفوظ على أعلى المستويات الرسمية لكن فقط بعد أن أكرمته لجنة نوبل بمنحه جائزتها. ولنسع إلى تفادى ذلك، والعمل بما يشعر بأننا نحرص على ألا يلدغ المؤمن من جحر استكهولم، أو من أى جحر آخر، مرتين.

مسك ختام

نسجا على منوال أدونيس، وتيمنا بـ (الكتاب)، أود أن أضع لهذه الدراسة هامشين: إلى اليمين، أن بين مدهشات (الكتاب) وأوائله المتعددات ما يستند إليه ويجلوه من معرفة مؤلفه بالتراث العربى معرفة دقيقة، تفصيلية، بحثية أو آثارية. وهو بهذا أول عمل شعرى عربى يكسر نطاق الدفق الشعورى والمعرفة العامة، ويلج خزائن المعرفة التى لا تكتنز إلا بسنوات طوال من الجهد والعرق ونذر النفس. وإلى اليسار، أن جماليات (الكتاب) تستند إلى درجة غير مألوفة فى العربية إلى شكله وتشكيله الفيزيائى وإخراجه ومكوناته الطباعية. فهو بهذا توحيد حق للبعدين المادى والمجرد، الصوتى والكتابى، للكلمة ـ الشعر، من جهة، ولمفهوم الكتاب، بالتعريف والإطلاق، من جهة أخرى. وفى كل ذلك، تستحق دار الساقى التى نشرته تهنئة وتقديرا خاصين لا يشعر المرء إلا نادرا بأن عالم النشر العربى جدير بهما.

احتراز لا يجد له مكانا على الحواشي :

تدقيقا، وحرصا على التمييز بين مفاهيم متقاربة، أود الآن أن أقول إن استخدامى كلمة «تقمص» و«قراءة تقمصية» خلال هذه القراءة الأولية (التى ستعقبها دراسة أخرى) لرسم العلاقة بين صوتى أدونيس والمتنبى كان استخداما أوليا يهدف إلى تقديم المفهوم العام فقط. أما إذ يصير القصد إلى إرهاف المصطلحات والمفاهيم، فإننى أميز بين أنماط ثلاثة من التلبس بالآخر. وفى هذا الإطار تبدو لى قراءة أدونيس للمتنبى قراءة إسقاطية إلى حد بعيد، لكنها تزاوج بين الإسقاط والتقمص، تمييزا لها عن النمطين الآخرين: القراءة التقمصية، والقراءة القناعية. إذا كانت وظيفة القناع الأولى أن يحجب الذات الناطقة أصلا ويموهها، فإن متنبى أدونيس يفصح إفصاحا بليغا عن أدونيس، ويجلوه جلاء ناصعا؛ ذلك أنه مفرغ إلى درجة عالية من طبيعته التاريخية، ومحتشد بكون جديد، فهو يرشح وينز بكل ما يسقطه عليه أدونيس من رؤاه، وإشكالاته، ولواعجه، وأحلامه، وانكساراته، ويقينياته ولا يقينياته. هناك بعد تاريخى للمتنبى لايزال باقيا فى قراءة أدونيس، غير أنه ليس البعد الأكثر بروزا فى تكوينه فى (الكتاب). وإن فيض أدونيس على المتنبى وبه وفيه ليتمثل فى الصورة التالية، وهى صورة يركبها أدونيس فى سياق مغاير لكنها قادرة على تجسيد علاقته بمتنبيه وبالمتنبى التاريخى تجسيدا ممتازا:

لا يغلبه إلا ضوء أبهى منه

والضوء الأبهى منه ـ فيه ، وعنه. (ص ٢٤٠، هامش الصندوق)

لكن تفصيل مثل هذه التمييزات، ومعالجتها تطبيقيا فى (الكتاب) ، يحتاجان إلى مجال آخر.

الهوامش:

(١) من الشيق والدال فى هذا السياق أن أدونيس يدرج فى هذه الهوامش نصوصا شعرية كانت قد كتبت ونشرت قبل سنوات فى مواضع أخرى من شعره؛ هوذا واحد منها، على سبيل المثال: «أرضنا طمست لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء» الذى ورد فى كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٩٥ . وسيكون مجديا أن تتبع هذه الظاهرة بتقص لا يتيحه المجال الراهن.

(٢) قد يكون من الأدق، فى مثل هذه الرؤية، أن نشرع فى الحديث عن «التواريخ» بدلا من صيغة المفرد «التاريخ»؛ غير أننى لن أخطو هذه الخطوة هنا، فهى تقتضى الكثير من التأمل والتمحيص قبل أن يطمئن المرء إلى السلامة إن خطاها.

أدونيس
ومغامرة الكتاب

محمد بنيس*

\- ١ -

بلغت مصاحبتي لأدونيس سنتها الثلاثين. في ١٩٦٦ كنت، صدفة، عثرت على (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) يباع لدى مكتبي بالطالعة الصغرى بفاس، وأنا في سنتي الأولى من الدراسة بشعبة الأدب بالثانوية. كان العنوان أول ما ورطني في الديوان. ثم، مع تصفحي القصائد الأولى، لمحت جسدي يضيع مني، وينزل إلى سراديب لن يغادرها أبدا . وها أنا في ١٩٩٦، أقرأ الجزء الأول من (الكتاب). تلك الدهشة القصية تتجدد في نفسي، وفي أعماقي تستقر، هذه المرة، مشبعة بصمت تأمل هو حصاد حياة تتراءى لي ملوثة بالدم والغبار.

ثلاثون سنة، أقيسها بالتعلم والمحبة والعرفان والحوار. تلك اللحظة القصية، الأولى، أنشأت لي عزة مصاحبة ستتعرف مع مجلة «مواقف» عمقًا إنسانياً، لا يضيع ولا ينسى، إنه عمق الصداقة التي ربطت بيني وبين أدونيس. صداقة الشعر والحياة معا. دون تنازل، عندما أتأمل هذه الثلاثين سنة أحس بسعادة متموجة. أقصد سعادة العيش في زمن الكبار ، الذين كانوا، بالنسبة إليّ، ضوءاً لا أستطيع اختزاله في جمل وكلمات، لن تتعدى أن تكون هيكلا عظمياً مخيبا لأمل وصف ما لا يوصف. ذلك الضوء الفريد، النادر، الذي غمرني وأنا أجتاز ظلمة المفازات في أرض وزمن، من يجرؤ على ادعاء معرفة الجهة التي جاءا منها وإلى أين يمضيان؟

كل عمل جديد كان يصدر لأدونيس، عبر الثلاثين سنة بكاملها، بالعربية أو مترجما إلى لغات أخرى، كان دليلي إلى فرح جديد وسعادة تتسع أنحاؤها وأسرارها. هو ذلك إحساسي وأنا أتابع ثقافة العالم العربي منعرجات

* شاعر من المغرب.

وانكسارات، زلازل وخيبات. ولكننى، هذه المرة، مع (الكتاب) ، يغالبنى ما هو استثناء فى الشعور أمام الأعمال الإنسانية الأساسية. حقا، إننى أرتاب من الذين يتعبون من الأعمال الفريدة التى تهب الثقافة العربية وهجها الكونى، واللغة العربية ما يجدد حيويتها، فى طقوس احتضار لا تبصره سوى العين الثالثة. وها هو (الكتاب) ينحت صفة العمل الأساسى، الذى يأتى مدهشاً وصادماً فى آن. عمل تبتكره تجربة كتابية ـ معرفية صقلتها عذابات جسد «مفرد بصيغة الجمع».

رياح وعواصف تحرك أعماقى وأنا أرى إلى (الكتاب) يصدر فى جزئه الأول، بعد أن أطلعنى أدونيس، من قبل، على مخطوطة الجزأين. تاريخ كتابة شعرية كله يتقد، مسارات نظرية وفكرية، صراعات. باختصار، زمن ثقافى ـ شعرى برمته يشع من أمكنة متداخلة لا أكاد أميز بينها لشدة اندفاع الصور والحالات. علىّ تهجم النصوص التى شكلت مغامرة معزولة فى زمن يستبد به اللغو وينتصر فيه. تنظيرات وقراءات أعود إليها، كما لو كنت أعثر على ذاكرة شوهتها عقلية سريعة النكران. هو ذا (الكتاب) يستنفر الكتابة ويلقى بزمنها إلى العراء الذى توهم افتقاده من شاء من المتوهمين. دكنة خفيفة تستريح على كتفى. كيف يمكن لعنوان وحده أن يملك قوة بركانية تخترق، من الأسافل إلى الأعالى، مدارات تمازجت، حتى لا حدود لها؟

عبر سنوات المصاحبة الثلاثين، كنت، على الدوام، أتابع ، منصتاً ومتعلماً، تجربة أدونيس. من قريب كنت أتابع. لا أقصد، هنا قرب المكان، بل قرب الهم الشعرى والوجودى. ولم يكن للمتابعة أن تكون مصدر فرح فيما لو لم يكن الوفاء أول أساسيات المتابعة. هكذا تعلمت من الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الإنسانية على السواء. وفى أفق معرفى كريم كهذا التقيت بحريتى، بقضاياى، تناقضاتى وأسئلتى. أدونيس علمنى أن طريق الشعر مفقودة، علىّ اكتشافها باستمرار. وفى أعماله كانت المنافى والغربة والشكوك والحيرة والفجائع تدلنى، بدورها، على اعتبار الآلام ملازمة لحريتى، شعريا وحياتيا.

(الكتاب) . فجأة تتفجر تلك الليلة الأولى التى هيأت لى فيها جدتى برّاد القهوة وجلست هادئا، صامتا، بين يدى (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) . الطقس، خارج البيت، كان باردا. رياح وعواصف. وأنا الآن، فى هذه الليلة، من سنة ١٩٩٦ ، أضاعف من عزلتى مع (الكتاب) . أنصت لطقوس دواخلى، لتقاطعات حياة أمة وثقافة، فى عصورها المتداخلة، جنباً إلى جنب مع المتنبى وأدونيس. بين الليلتين ثلاثون سنة. بينهما امتدت وتجذرت تجربة أدونيس فى الشعر العربى، وفى الثقافة العربية الحديثة، ثم فى أفقها الكونى نسجت رسوخ التجاوبات. بينهما عوالم نشأت وأخرى تقوضت. بينهما، أيضاً، تلك الأنا التى كانت قادمة، ثم أثناء قدومها رأيت.

*

الأعمال الأساسية، فى أى ثقافة من الثقافات الكبرى، هى وحدها التى تذكرنا بأن اللغة لا نهائية والإبداع لانهائى. مع هذه الأعمال يصبح المعروف سديماً، والنظريات والأحكام والأذواق منذورة للبطلان. ضمن هذه الأعمال يندرج (الكتاب). إنه عمل يرج مفهوم الشعر العربى كما يرجّ مفهوم الحياة العربية وثقافتها ومتخيلها عن ذاتها وعن آخرها . كلمة «رج» ذات بعد نظرى، قبل أن تكون مقيدة بحمولة دلالتها الفيزيائية، الظاهرية. إن دلالتها ، بالأحرى، هى إبدال مكان القيم الجمالية والفكرية، من الخطاب المتداول إلى الخطاب الخاص، الذى ينشئه العمل ذاته. الرج، إذن، حركة شديدة، زلزلة. كارثة، بالمعنى الذى يعطيه إياه رونى توم. قوة إيجابية لا تتوفر فى عمل إلا إذا كان أساسيا؛ أى كان خالقاً لقيمه الخاصة.

يتخلى عنوان (الكتاب)، مع عنوانه الفرعى «أمس المكان الآن»، عن كل صدفة. على ذلك عودتنا عناوين أدونيس ، المعلنة عن منعطفات والمؤرخة لها، بالنص وفى النص. إن العنوان ليس حلية مضافة إلى عمل شعرى أو أدبى، بل هو عنصر فاعل فى البناء. لذا، تصبح قراءة العنوان مدخلا لمشروع الحديث إلى العمل، لا الحديث عنه أو حوله، بتعبير جوليا كريستيفا. تلك هى الخطوة الأولى على عتبة القراءة. ولا شك أن افتقاد المعرفة بكثافة العنوان بنائيا

ودلاليا، يؤدي، خاصة في الأعمال الأساسية، إلى قراءة مبتورة.

العنوان، في الشعر العربي، حديث الاستعمال. إنه السمة السابقة على ماعداها من السمات في تسمية حداثة القصيدة العربية. للعنوان، إذن، روايته الصامتة، التي لم نتبصر، بعد، فعلها في القصيدة الحديثة وفي متخيلنا عنها. بالعنوان يفتتح النص الشعري إيقاعه الأولي، وبه تظهر إشارة البدء. ومن دون حرج، يمكننا أن نضعه في مكان المطلع الذي أولاه العرب القدماء أهمية وظيفية وتواصلية. لكنا بعيدون عن الرضوخ لاستجابة القارئ أو لحثه على الانتباه. العنوان، قبل ذلك عنصر بناء سطوع ولمع أثر النص على العنوان.

بمثل هذه الفاعلية اتصفت عناوين أدونيس في انعطافاتها، إلى الحد الذي يمكن لنا أن نؤرخ لها من خلال عناوين نصوصه. سيكون التأريخ، في هذه الحالة، من داخل النص لا من خارجه. هنا يكمن درس، غير مفكر به، أرشدنا إليه القراءة الحديثة. ومن غير عودة (قد تكتسب ضرورة قصوى) إلى العناوين السابقة لأعمال أدونيس، نعثر في عنوان «الكتاب» على غرابة تحتمي بأسرارها. ليس ذلك مفاجئا تماماً، بالنسبة إلى قراء أدونيس، المهاجرين بشهوانية في مغامرته. على أن أسرار الغرابة تظل ماثلة أمامنا، غرابة محرقة.

أتذكر، جيداً أن كلمة «كتاب» في عنوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) كانت مبتدأ غوايتي. مرة ثانية أقدم أدونيس على استعمال الكلمة ذاتها في ديوانه (كتاب القصائد الخمس) سنة ١٩٨٠ و (كتاب الحصار) سنة ١٩٨٢. وهذه المرة، يختار الكلمة معرفة بالألف واللام بدلا من تعريفها بالإضافة (الكتاب). غواية الحالة الأولى لا تزال محافظة على اختلاجتها. ولكنها، أيضا، طاقة الزمردة الوحيدة. تشع مثل الثريا، على حد قول ملارمي. إن استعمال كلمة «كتاب» عنوانا لديوان شعري والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام، وبالتالي حذف شبه الجملة والاكتفاء بجزء منها (لأن الجزء الآخر مقدر) يتجاوز حد اللعبة المجانية لصالح اللعبة المسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولاً عن اللغة؟

وثبتي تفقدني التوازن، ولا حجة لي غير الاستمرار، في جهات ربما تبدو ملتبسة. «الكتاب» قشعريرة تستولي على كامل جسدي، كلمة واحدة، ولي صلابة البوح، حتى عندما أتلعثم. هل بمقدور كلمة سوى «الكتاب» أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدري. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعري عربي، تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية، في أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعاً، فعل الشاعر يرسخ حينما يرج الذاكرة، أي عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقي بها في المهاوي النارية لذاكرة مستقبلية. بين التشظي وإعادة التكوين يتحقق الفعل الشعري.

***

نحن أيضاً محكومون بالاصطدام بالذاكرة. لا لأن إعادة التكوين تتطلبها، بل لأننا مشروطون باللغة. إن اللغة ليست وسيلة تعبيرية، بل هي خزان وجود الذات في تاريخها. فعل الشاعر هو فتح هذا الخزان من أجل أن يتدفق المخزون شلالاً، يعيد اللغة إلى عنفوانها الأولى. وباستعمال أدونيس كلمة «الكتاب» ذات الرءوس المتعددة، فإن هذا الوجود في التاريخ، وجود الذات في اللغة، هو الذي يهدف إلى رجّه. إعادة تكوينه. أجل، كلمة ذات رءوس متعددة. وتلك حكمة أدونيس في مغامرته معها.

لكلمة «الكتاب» تاريخ عربي وغير عربي، على السواء. وهي، أيضا، كلمة لها في العربية من الضبط والوضوح بقدر ما لها من الالتباس والتعريفات الجهوية. في (لسان العرب) ثبت ببعض من ذلك. ولنا أن نتوقف عند دلالات مركزية. فالكتاب، مطلق، هو التوراة. وهو ما كتب مجموعاً، وكذلك الصحيفة (أو الصحيفة والدواة). كما أنه الفرض والحكم والقدر. أما أن يكون الكتاب هو القرآن فجائز فقط. إن هذه الدلالات المركزية في العربية، تبعاً لابن منظور، تلازمت، عبر التاريخ الثقافي العربي، مع دلالة ملحقة متفردة، هي الدلالة المرجعية المتداولة بين النحاة. فـ (الكتاب) هو عنوان كتاب سيبويه. وإذا كان المتصوفة قد أولوا الكتاب أهمية خاصة فإنهم استعملوا الكلمة موصوفة، كما هو الشأن لدى ابن

عربى فى تعبيرين شهيرين، يدل أولهما على العالم «الكتاب الكبير» والقرآن «الكتاب الصغير» فيما هو يحدد المعنى العام الدال على الصحيفة، فيشير إلى أن الكتاب هو «ضم الحروف بعضها إلى بعض»، وهو المرقوم، تمييزاً له عن الكلام المتلفظ به. ولربما أدى بنا غياب أى تعريف للكتاب فى (صبح الأعشى) للقلقشندى و (المثل السائر) لابن الأثير، وهما أهم مؤلفين عربيين عن الكتابة والكاتب، إلى سؤال لا ندرى شيئا عن طبقاته التحتية، بعد.

فى غير العربية كان الرومانسيون الألمان ، وبالأخص نوفاليس وفريدريك شليجل، مهمومين بفكرة الكتاب، ونموذجه هو (الكتاب المقدس) الذى لا يقتصر على «العهد القديم»، كما يصر اليهود ـ وبهذا التحديد يلتزم ابن منظور ـ بل كلا من العهدين، القديم والجديد. إنه الكتاب الوحيد والمطلق لدى نوفاليس والكتاب اللانهائى بخصوص فريدريك شليجل. الكتاب المقدس نموذج الكتاب المغاير، الذى كان حلم الرومانسى الألمانى، فيه يتجسد المطلق الأدبى ولا نهائيته. فى الفترة اللاحقة سينشغل ملارمى بفكرة الكتاب، ومعه ستتبلور رؤية شعرية فلسفية على هامش تاريخ الشعر الفرنسى، حتى ملارمى.

***

بأى أمر نقف على عنوان (الكتاب) لدى أدونيس، دون استحضار هذه الذاكرة الثقافية، العربية وغير العربية؟ إن لعبة أدونيس جدية لأنها مسؤولة. وأدونيس وفىٌّ لمشروعه الشخصى. ولكنه وفاء يمتد ويتجذر بخيانة الثابت والجامد والنهائى، دون أن تكون الخيانة متلبسة بجرم أو خطيئة، مادامت المغامرة تعتمد الخيانة، حتى تبقى «لغة النصل» هى السيدة الفاتحة للطرق المجهولة عند اختراق الغبار. فى سياق هذا المشروع، المتبدل تبدل نهر هيرقليط، وهذا الفعل الخائن، نقيض الاطمئنان والقناعة، نستطيع أن نخرج قراءة (الكتاب) من أحاديتها إلى تعدديتها، من عبوديتها إلى حريتها، ومن مطلقها إلى تاريخيتها. فك الارتباط مع المغلق، هذا المستبد الفاعل فى اللاوعى.

ها نحن، مع الكلمة الأولى، «الكتاب»، فى عتو عواصف مهلكة. فالاقتراب من الأعمال الأساسية يتطلب المعرفة. ذلك هو المتاع اللازم للمريد السالك بين أهوال الطريق. إخلاصا للنص، ولمغامرة نحن، بلا شك، عاجزون عن اختزال لا نهائيتها. فى سراديب المعرفة وأسرار إعادة التكوين.

الانطلاق من تصور تاريخية المغامرة، وبالتالى من تاريخية الكتابة والذات، يؤدى، فورا، إلى القول باللا استمرارية، بالانفصال والقطيعة. إن (الكتاب) مرحلة ـ حقبة جديدة، على مستوى المغامرة الشعرية لدى أدونيس. إنه حدث. يكفى أن يكون لدينا اعتقاد فى ذلك، رغم أننا لا نستطيع أبدا أن نصل إلى الاقتناع بأننا على حق ونحن ننسب إلى حدث دلالة مماثلة، كما يفيدنا هانز ـ جورج جادامر. الاعتقاد نفسه هو الذى يقودنا إلى التمييز بين مراحل ـ حقب ثلاث فى مغامرة أدونيس الشعرية. أقصد: القصيدة، الكتابة، الكتاب. بين كل حالة وأخرى يوجد انفصال، دون أن يعنى ذلك غياب الكلية من حيث هى «وحدة حية». لقد شكلت القصيدة والكتابة لحظتين من الصراع مع القديم وبروز شئ جديد. والاعتقاد بأن (الكتاب) يبلور مرحلة ـ حقبة لا تشبه السابق عليها منتزع من العنوان، بدءا، من حجم العمل وبنائه واستراتيجيته الكتابية، أدلة توجه الاعتقاد وتفضى بنا إلى تأمل معرفى. الديوان الأول الذى اقتنع أدونيس بأن ينسبه لبداية مغامرته يحمل عنوان «قصائد أولى». القصيدة، هنا، هى التى امتدت مع الدواوين اللاحقة حتى «هذا هو اسمى»، المعلن عن مرحلة ـ حقبة الكتابة. ومع (الكتاب) تشرع مرحلة ـ حقبة جديدة. إن المغامرة تنتهى، باستمرار، لتبدأ ولا تبدأ لتنتهى، لا نهاية للمغامرة. نهايتها هى اللانهاية . أنحنى على أعمال موريس بلانشو، محييا متاهات صداقة الأسرار، مدركا البيت الشعرى «أولد فى نهاية الطريق»، الذى كان أدونيس كتبه فى (أغانى مهيار الدمشقى) ولم يكف عن العودة إليه فى نصوصه.

***

يصعب أن يتركنا العنوان محايدين، فى (الكتاب)، كعمل أساسى. ما قدمناه إشارة إلى كثافة الذاكرة الثقافية التى يتضمنها ويتحرك فى سياقها. واضحة وملتبسة. وقد يبدو

ذلك باطلا. لنتريث قليلا. يؤالف أدونيس بين الممارستين النصية والتنظيرية. من هنا، اتصفت مغامرته بالهدم والبناء عبر معرفته الشعر العربى وانفتاحه على الخطاب الفكرى. تابع أدونيس الممارستين معاً وهو يواجه ويواجه. من ثم جاء تنظيره للقصيدة والكتابة محملاً بعواصف لاتزال تشتغل فى الرؤية إلى الحداثة الشعرية العربية وتستحوذ عليها.

من الخصائص المصاحبة للممارستين، النصية والتنظيرية لدى أدونيس، أن التنظير يأتى لاحقاً لمشروع المغامرة النصية، كذلك كان وضع «القصيدة» فى الخمسينيات ، ثم «الكتابة» بين الستينيات والسبعينيات. كان خطابه عن القصيدة متواشجاً مع رؤيته للحداثة، فى مجلة «شعر»؛ وعن الكتابة من خلال المنظور الذى اعتمدته «مواقف»، منذ عددها الأول، ولكنه لم يكتسب مرتبة المشروع الشعرى إلا مع مقدمته النظرية فى العدد الخامس عشر (مايو آيار - يونيو حزيران ١٩٧١)، وقد سبق لنص «هذا هو اسمى» قد نشر فى العدد الرابع (آيار - حزيران ١٩٦٩) مع دلالة توافق نشر النصين معاً فى الذاكرة الثانية والرابعة لهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧.

يستمر أدونيس وفيا لأسبقية الممارسة النصية على الممارسة النظرية، بعكس ملارمى الذى ظل لفترة طويلة من حياته منكبا على تدوين تأملاته حول الكتاب، صرحاً محلوماً به، فيما هو لم ينجز الكتاب أبدا. مسألة لا نطرحها لأجل مقارنة أو مفاضلة، تأكيداً لكل مقال مقام. على أن أدونيس، هذه المرة، كتب عن كتاب آخر، هو القرآن، من خلال هم الكتابة. عنى به «النص القرآنى وآفاق الكتابة»، المنشور سنة ١٩٩٣ .عنوان هذا النص التأملى يحيل على الكتابة لا الكتاب. أما فى النص فهو يتناول الكتاب قبل الكتابة. ولا نبالغ إن نحن أعطيناه وضعية النص الانتقالى بانتسابه إلى الماضى والمستقبل فى آن، للقديم والجديد. هو «بين الوجود واللاوجود» أى بفعله «يصبح الممكن واقعياً والحقيقى تصوريا»، كما كتب هلدرين فى مرحلة أنبادوقليس.

هل بدل أدونيس، بكتابته هذا النص، أساس التعاقب ، الذى يحكم الممارستين، النصية والنظرية؟ واعتماداً على جواب اليقين هل يمكن أن نحدد، من خلاله، دلالة كلمة «الكتاب»؟ لا شئ يدل على ذلك. لو عثرنا على سبب ما، فإن من قالوا، قديما، بأن رسالة (الفصول والغايات) لأبى العلاء المعرى تتشبه بالقرآن، سيعثرون على حجتهم، فى زمننا، وسيقولون قولا مماثلا عن (الكتاب) لأدونيس. إن أدونيس، عندما أنزل القرآن منزلة الكتاب، وسماه به، كان منحازا للمجاز، كما أكد ذلك ابن منظور، ولم يلتفت لدلالته المطلقة فى العربية، دون أن تغيب عنه. وهو ما يثبت، ثانية، أن نصه عن القرآن انتقالى، قبل أن يكون تنظيريا سابقا على كتابة (الكتاب) .

يختار التأمل دورانه فيما هو لا يتحرر من عطشه. يملك العنوان بمفرده سلطة لا مناص من تقبلها؛ لأنها سلطة ذاكرة ثقافية مكثفة إلى طرفها الأقصى. ونحن لن نتحرر من الدوران، بين الدلالات العربية وغير العربية للعنوان ذاته. لا استقصاء لتلاعبات معجمية يبطل من ورائها أى طائل، بل تواضعا أمام عمل أساسى، بصمت ينحفر وشماً على جسد الثقافة العربية الحديثة، ويقذف بشعرها إلى زمن مغاير. فى (الكتاب) فاصل جديد وانفصال، لن يثير شهوة القراءة والتأمل والمصاحبة بيسر، فى عهد لم يتهيأ، معرفيا وشعريا، لاستقبال أعمال أساسية، تطرح عليه أسئلة محجوبة.

ويسترسل الدوران، عنيفا، كما ابتدأ. من العنوان إلى العنوان الفرعى، إلى النص. وهى جميعها تأخذنا بالقراءة العاشقة إلى مدارات تكشف، شيئاً فشيئاً، عن منخفضاتها الواصلة إلى هدأة السراديب وعجائب ما تحتفظ به العتمات. هناك، ندرك أن النزول ضيفا، على عمل أساسى، هو أيضا ذلك العبور، القاسى، الذى لا يعدنا بغير التواضع أمام الشعر، بركانا متحدرا من علو الأزمنة والمعارف، وقد احتضنتها الذات الكاتبة، الخالقة للغة، وهجها هو اختلافها، راضية بجحيم المكابدة والشك والحيرة التى لا تضاهى.

- ٢ -

بحذر نتقدم نحو استكشاف دلالة (الكتاب) ودلاليته، فى آن. لا نخلط بين الألفاظ. إن الدلالة تخص القيمة التى تصبح للكلمة عند إدراجها فى السياق. والدلالية مقصورة

على المسالك التى يتبعها النص بكامله فى بناء الخطاب. والحذر تستلزمه طبيعة المغامرة الشعرية لدى أدونيس فى هذا العمل الأساسى، الذى يصدق عليه قول المبرد إذا أراد أحد أن يقرأ عليه (كتاب سيبويه): هل ركبت البحر؟ تعظيماً له واستعظاما لما فيه، كما ذكر ذلك جمال الدين القفطى. فالحمولة الدلالية للعنوان والبناء الاستثنائى للعمل يبعثان على الحذر كما يبعثان على استنفار المعرفة. بغير ذلك، تكون القراءة معرضة لخسران لا نستطيع تقدير فداحته، فى زمن نادرا ما نعبأ فيه بالمعرفة.

لدلالة العنوان كثافة ذاكرة ثقافية، يحضر فيها القديم والحديث. ولكن هناك العمل أيضا. للعنوان عنوان فرعى، أشرت سابقا إليه، «أمس المكان الآن». هذا العنوان الفرعى يوجهنا بدوره لتحديد الأرض التى يحددها العمل ويشتغل على خلقها. إنه المكان المسبوق بالزمن المنشطر على ذاته، اسم المكان أولا، ثم المكان موحدا فى الزمان، ماضيا وحاضرا. بهذا العنوان الفرعى نبتعد عن تأويلات لا شأن لخطاب (الكتاب) بها. هو ذا العنوان الفرعى يفيدنا فى إقصاء ما ليس موضوعا فى (الكتاب) خطوة أولى. والمكان هو مفتتح الشعر العربى، الأطلال والرسوم. من هنا، ابتدأت معلقة امرئ القيس، وهى تجعل من المكان بؤرة الفعل الشعرى بامتياز.

كلمة واحدة، صامتة ولها وهج تاريخ شعرى برمته، أى لها سر أسرار الشعر عند العرب، ليس سوى مكان. وفى المكان تنحفر آثار الجسد، حسب الزمان. أمس الآن، تلك إشارة على وضعية المكان فى الخطاب. فالمكان تاريخى، ليس مكان الأمس بمفرده ولا مكان الآن بمفرده. هما معا مترقرقان، مندمغان، مختلطان.

يمكننا أن نتقدم، ونحن بين مركبات اسمية فقط. غياب الفعل مربك، بل هو مضاعف لالتباسات الدلالة. مع ذلك فإن لهذه الالتباسات حدودها. على الصفحة الثالثة عنوان فرعى ثان «مخطوطة تنسب إلى المتنبى، يحققها وينشرها أدونيس». هكذا نصبح وجهاً لوجه مع أرخبيل يصدمنا فى صفحة واحدة، بعد أن قطعنا المتاهة الأولى. غير أن الأرخبيل متاهة لابد من الانتباه إلى مخاطرها. هذا (الكتاب) اسم لعمل شاعر آخر هو المتنبى، صاحب «معجز أحمد» حسب تسمية أبى العلاء المعرى لديوان المتنبى، تمييزا له عن «معجز محمد» القرآن. غريب هذا الشاعر الأعمى الذى مجد، بعين البصيرة، شاعرا سابقا عليه. مجده وجعله لاحقا عليه، لاحقا على جميع الشعراء، رغم أنه عاش فى زمن مضى. شاعر يأتى من المستقبل لا من الماضى، المستقبل اللانهائى.

ترك المتنبى (منذ القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى) ديوانا، كثرت شروحه وتعددت الكتابات معه وضده. وها هو أدونيس يعثر على مخطوطة تنسب إلى المتنبى، ولا أحد يشير إليها فى تاريخ الشعر العربى أو تاريخ الثقافة العربية. نسبة المخطوطة إلى المتنبى ليست حجة على صحة النسبة، فعل مبنى للمجهول. وأدونيس أمين فى الإخبار وهو يثبت الالتباس بارزا. بهذا الالتباس تكون المخطوطة منسوبة إلى المتنبى وغير منسوبة إليه فى آن. أى أن أدونيس قد يكون نسبها هو نفسه إلى المتنبى دون أن ينسبها إلى نفسه. إنها مخطوطة يلتبس اسم كاتبها، أو هى دون اسم، لا المتنبى ولا أدونيس. فى الالتباس نعثر على محو اسم مؤلف (الكتاب). وفى نزع الاسم عنه يكون «الكتاب» لا شخصيا، دون مؤلف. وفى هذا موقف من مفهوم الكتابة التى تكتبها ذات مجهولة. والكتاب الذى لا يحيل على كاتبه. فالمسألة، هنا، ليست لعبة بلاغية أو تحايلا على القارئ، أو حتى اتباع المذهب الباطنى، كما يمكننا الاعتقاد بذلك. إنه الموقف الذى يصدر عن أن (الكتاب) هو، قبل كل شىء، من إنتاج ذات لا شخصية.

على أن الالتباس، الذى ينطلق من مقدمات نظرية لها مكانتها فى المنظور الحديث، يضىء لنا عنصرا آخر، هو المخطوطة. ذلك ما لا نراه بسهولة عندما نفتقد سر اللعبة. إنها لعبة جدية وخطيرة، فنحن فى حضرة أدونيس.

كلمة «المخطوطة» ذات دلالة قصوى فى مشروع (الكتاب) وفى مشروع أدونيس، الشعرى والفكرى على السواء: إن الخطاب الذى يقدمه لنا أدونيس ليس صوتا،

وحيا، بل هو أثر. تلك هى العلامة الأولى الدالة على ما يسعى إليه أدونيس. فى مشروع الكتابة، ثم فى مغامرة (الكتاب)، الخروج من عهد وثقافة الصوت إلى عهد وثقافة الأثر، الكتابة، الكتاب. لم ينتظر أدونيس صوت المتنبى، أو غيره، ليحل فى صدره، وإنما اعتمد مخطوطة، مكتوبا، أثرا محسوسا وملموسا. بين الصوت والأثر جفاء معرفى له تاريخه العريض. وقد كانت تجربة أبى تمام فاصلة بين عهدين فى الثقافة العربية، على سبيل المثال، وهو الشاعر الذى اعتمده أدونيس فى بناء صرح خطابه عن الحداثة الشعرية.

***

ببطء، ننصت إلى الطرق المتشعبة التى تسكن الخطوات الأولى. من العنوان إلى العنوان الفرعى. ولا أرغب فى ممارسة قراءة تقنية. الشعر يناهض التقنية. ذلك ما علينا الاقتناع به. ولكننى مسافر فى الأفق الشعرى ـ المعرفى الذى يدعونى إليه (الكتاب). إن الأعمال الأساسية لا تتوفر كل يوم فى أى ثقافة من الثقافات. وهى فى الوقت ذاته تفتح إمكانات مجهولة. على هذا النحو تصبح المصاحبة سفرا، والسفر متاها. كل منهما ينادى على غيره، وفى الرحيل نتعلم الإنصات.

هذه مخطوطة يحققها وينشرها أدونيس. فى تعريف الفعل الكتابى بالتحقيق والنشر اختيار نظرى للكتابة، يتطابق مع وضعية الاسم والأثر. وهو بالتالى تعريف لنوعية العمل المنشور. إن أدونيس صاحب معرفة متجذرة فى الشعر والثقافة العربيين. وإذا كان قد نشر (ديوان الشعر العربى) وعرف بكتاب (المواقف والمخاطبات) للنفرى، فإنه اليوم يصرح بكونه محققا وناشرا لمخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبى. هنا، فى هذا التعريف الغريب، يكمن سر نظرية أدونيس فى الكتابة، وفيه يضع علامة محجوبة لقراءة أعماله الشعرية، على الخصوص. إن الشاعر لا يكتب شعره من لا شئ، ولكنه، بالأساس، يعيد كتابة السابق عليه، يحوله فيصبح أثرا آخر. والفرق بين ما قام به أدونيس من قبل وما فعله فى (الكتاب) هو التحقيق. فما المقصود بالتحقيق؟ لننتظر قليلا.

إن تسمية (الكتاب)، إذن، تحتمل أن المخطوطة لم تكن تحمل عنوانا قبل النشر، كما هو الأمر تماما بالنسبة إلى سيبويه الذى قضى حياته وهو يؤلف (الكتاب) ويراجعه، وفى النهاية توفى قبل إتمامه ووضعه فى شكله النهائى، أو إعطائه عنوانا. وأدونيس، فى هذه الحالة، لم يفعل سوى ما فعله الأخفش عندما نشر مخطوطة سيبويه وسماها (الكتاب). ولكن هذا الاحتمال بعيد؛ لأن أدونيس لم يعش فى زمن المتنبى، ولأن المكان الذى يكتبه (الكتاب) هو مكان منفعل له التقابل والانعكاس بين أمس والآن.

هل هذا الذى تؤدى بنا إليه القراءة هو مجرد تداعيات لفظية، لا علاقة لها بـ (الكتاب)؟ لم أتردد، لحظة، فى استبعاد هذا الحكم؛ لأن مشروع (الكتاب) غير منفصل عن كثافة الذاكرة الثقافية التى يختزلها العمل ويحولها. ومن ثم فإن المغامرة التى يعرضها علينا هى نفسها التى تقدم لنا كيفية القراءة. كل خطاب يتضمن نظرية قراءته. وهذا الرج الذى يلازم القراءة هو من فعل العمل، لا من فعل الخارج النصى. دوران يفتقد المركز، هكذا يشاء لنا العمل ونحن نحاول الاقتراب منه، الحوار معه، لمسه، بكل اختصار.

عودنا أدونيس على كتابة النفى. «انس ما علمت وامح ما قرأت وازهد فيما جمعت». هذه العبارة لابن عربى، كان أدونيس قد عنون بها مختاراته من نصوص لابن عربى نشرها فى العدد ٢٠/١٩ من «مواقف». هى عبارة لم يتخل عنها فى جميع أعماله الشعرية. إنها العبارة التى تعطينا مفتاحا من بين مفاتيح قراءة أعماله، وهى كذلك صالحة فى اقترابنا من (الكتاب)، فقصائده تسلك سبيل القصائد المضادة، وأعماله الشعرية بدورها تتبع المنحى نفسه. وهذا يعنى أننا أمام كتاب مضاد، متعدد، تلمع على أضلاعه الكتب الأخرى التى تحمل الاسم ذاته فيما هو يحولها. ولذلك، فإذا كنا استحضرنا كثافة الذاكرة الثقافية فإن العمل يبقى، عند القراءة، محولا للذاكرة، سواء أكانت معجما أم تعابير أم مؤلفات. ذلك يعود إلى أن ما يفصل الذاكرة عن الكتابة هو الذات التى لا تتشابه ولا تتكرر. يقودها مجهولها، غورا فغورا، بين الحصى والنجوم.

-٣-

ما يدفعنا إلى اعتبار (الكتاب) كتابا مضادا هو البناء. إن الجزء الأول من العمل مقسم إلى عشرة أقسام. ثمانية منها تأخذ من شعر المتنبي نفحتها، أكان شطرا أم بيتا بكامله، وقسمان هما عبارة عن «أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة»، ثم «الفوات في ما سبق من الصفحات». هي ذي خطابات للمتنبي موثوق بها، لأنها موجودة في ديوانه، وهي بذلك تطمئننا على حضور شئ من المتنبي في هذا العمل، يضاف إليها أوراق وفوات. هذا التقسيم العام يتميز بـ «هوامش» في الأقسام ١، ٣، ٥ ، «فاصلة استباق»، «هوامش» في ٢، ٤، ٦.

هكذا، تبدو لنا الصورة الأولية للعمل، وهي تشير إلى اللا نهائي فيه، أو اللانهائي بوصفه عنصرا مولدا للخطاب، حيث يكون العمل مجهول النهاية على الدوام، أو هو اتهام لمفهوم النهاية، عندما نكون بصدد عمل أساسي. ولكن اللانهائي يتمثل أيضا في أغلب الأقسام، وهي التي تتبنى فيها الصفحة من نصوص متعددة: نصان داخل إطار وبينهما عازلة، ثم نصان خارج الإطار، أحدهما عن يمين الإطار وثانيهما عن يساره. ليس اللانهائي سمة للعمل في كليته، ولكنه ينفذ إلى الشقوق التي هي أساس البناء.

إن اللانهائي في هذا العمل يحيلنا على الصرامة وانتفاء الصدفة في البناء. فالمخطوطة تتألف بطريقة تستمد أصولها من المخطوطات العربية القديمة فيما هي تحولها. في التحويل يتحقق الخرق وتتم الضدية. وأدونيس، هنا، يواصل ما كان قام به في نصوص سابقة، خاصة في ديوان (أبجدية ثانية) حيث يكون الخطاب بناء لخطابات متعددة، لا نهائية. أما في (الكتاب) فإن هذا المفهوم للكتابة يرحل بعيدا، بعد أن استكمل أدونيس العدة المعرفية والخبرة الكتابية التي تؤهله لافتتاح مغامرة فريدة لا سابق لها في تجربته.

فالصرامة وانتفاء الصدفة والتعدد واللانهائي تدل كلها على مفهوم الكتابة لدى أدونيس وقد اتقدت حمياها في أعضاء «الكتاب». لن ينجو القارئ من لهيب الكتابة في (الكتاب) كما لن ينجو من الاصطدام بهذا النمط الخبير بشؤون إخفاء أسرار اللعبة الكتابية. إننا بالتأكيد سنبحث ثم نبحث عن المدخل المباشر لقراءة (الكتاب)، ولكننا سنفشل كل مرة في إقرار المدخل النهائي. إن الكتابة اللانهائية استنفار للقراءة اللانهائية وهي تقبل بالمجهول صديقا ورفيقا. وعندها نسأل: أليس المتنبي هو سيد المجهول في الشعر العربي؟

من سؤال كهذا، تفيض دلالة نسبة المخطوطة إلى المتنبي. لقد عرف أدونيس، في تاريخه الشعري، كيف يصاحب شعراء متصوفة ومفكرين عربا وغير عرب. مصاحبته لهم أسست تاريخها الشخصي متماسا مع تاريخ كتابته وانفراده مع المتنبي، في هذا العمل، هو نتيجة تراكم شعري - معرفي، له من شؤون الكتابة بقدر ما له من شؤون الثقافة والحياة والجسد. إنه الذي تعلم أن المجهول طريق إلى معرفة أخرى، شعرية ووجودية معا. فـ «الكتاب» إقامة في الطرف المحجوب للتقنية، هناك حيث الكتابة لا تتهيأ إلا لمن خبر مضايقها، وهي تحتجب عن كل من يدعي امتلاك أسرار الشعر ولانهائيته.

***

يكاد يكون (الكتاب) مؤلفا من الشذرات، أبيات قليلة أو مقاطع محدودة الطول، باستثناء ما يطلق عليه الشاعر «فاصلة استباق». ومع ذلك، فإن (الكتاب) لا نهائي. في اللانهائي يندرج التعدد. وهو أساسا ما يحكم خطابين متباينين في كل صفحة من صفحات المتن، من قسم إلى قسم. هذان الخطابان معزول كل منهما عن الآخر. الخطاب داخل الإطار هو خطاب الذات، والخطاب خارج الإطار هو خطاب الراوية الذي يمزج خطابه الشخصي بروايته التاريخ الإسلامي، بدءا من السنة الحادية عشرة للهجرة، سنة وفاة النبي. وفي يسار الصفحة يسعى الشاعر إلى إثبات جانب من التحقيق، إما بشرح كلمات ترد في أحد الخطابين أو وضع تعريف بأسماء الأعلام، أو نسبة الأقاويل إلى أصحابها. وهو ما يقوم به أدونيس، انسجاما مع منطق المخطوطة والتحقيق اللذين يصرح بهما في البداية.

ويسترسل التعدد واللانهائي في المزج بين الخطابات. إن أدونيس عمل باستمرار على المزج بين الخطابات، انطلاقا

من مفهوم القصيدة والكتابة على السواء فهذا المزج كان يتخذ صفة إعادة الكتابة فى القصيدة التى لا تعترف إلا بنسقها، من خلال فعل الإيقاع فى تذويب الحدود بين النصوص المتداخلة، ما دام الإيقاع محايثا للخطاب، لا سابقا عليه ولا لاحقا له، بل فى الخطاب يتأسس، خارجا على شرعية الداخل والخارج، الشخصى واللا شخصى.

ونحن الآن مع تجربة مخطوطة، اسمها (الكتاب). لقد كان بإمكان أدونيس الاستغناء عن الشروح والإحالات، ولكنه، هنا أيضا، وفىّ لمشروعه. إن أدونيس يحقق المخطوطة فالتحقيق عنصر من «عناصر البناء»؛ لأنه ليس مجرد إخبار أو إعطاء معلومة ولكنه اختيار لجهة البناء، أى أنه يصدر عن رؤية لمفهوم التحقيق، لا بمعناه الاصطلاحى لدى فقهاء اللغة بل بمعنى نقل الخطاب من الظن إلى الصدق والتصديق. إنه المنظور الذى تعينه الدلالة الأولية. وأدونيس ينقل قارئه بين شعاب وأدغال نص لا ينتهى، من أجل تصديق المخطوطة وما ورد فيها.

***

هذا العمل المتعدد اللانهائى، المازج بين الخطابات هو أيضا «وحدة حية». ذلك أن (الكتاب) مبنى من خطابات تتوازى فيما هى تتجاوب وتتقاطع وتتحول. فى التوازى انفصال. ويستعين أدونيس فى بناء العمل بمجموعة من العلامات المفضية إلى المحافظة على توازى وانفصال الخطابات، وبالتالى على استقلالها النسبى. من بين هذه العلامات، هناك أحجام الخط المستعمل، وإلى جانبها الأرقام والحروف. وما يثيرنا من بين هذه العلامات استعمال الحروف فى أعلى المتن الموجود داخل الإطار من صفحة إلى صفحة. إن الحروف هنا تبدوكأنها تخضع لتلاعب عبثى؛ لأنها غير مرتبة ترتيبا عربيا متداولا للأبجدية، وهذا الترتيب فى حقيقته قديم، كان العرب أخذوه عن الفينيقيين، وهو «أبجد هوز حطى كلمن». تلك هى الحروف الفينيقية، وقد أضاف إليها العرب الحروف التى توجد فى لغتهم ولا توجد فى الفينيقية . وهى مختلفة فى الترتيب بين المشارقة والمغاربة (ما أجمل تاريخ الاختلاف الذى أصبحنا، فى زمننا الحديث، نصر على نسيانه). أدونيس يأخذ بترتيب المشارقة وهو «سعفص قرشت ثخذ ضظغ». والأقسام السبعة الأولى، التى تتألف من الخطابين المتقابلين، خطاب المتن وخطاب الراوية تستكمل جميع الحروف الأجدية بكاملها حسب الترتيب القديم، لا زيادة ولا نقصان.

هذه الصرامة فى استعمال أنواع العلامات وفى تقسيم متن كل قسم من الأقسام السبعة الأولى، وفى استيفاء جميع حروف الأبجدية العربية بطريقة متواترة، وفى توزيع الهوامش وفاصلة استباق، ثم اختيار الأوراق ومكانها والفوات والتوقيعات هى الصيغة المباشرة للتحقيق، حيث يظهر فعل الشاعر فى المؤالفة بين الخطابات وفى توزيعها على الصفحة، ومن صفحة إلى صفحة حيث نقدر على تبصر معنى الكلام المحقق، أى الكلام الرصين.

إن هذا أيضا هو ما نقصد به الصرامة وانتفاء الصدفة فى البناء، بناء «الكتاب» عملا مضادا ينتج دلاليته عبر جميع العناصر النصية، وهى تتشكل شيئا فشيئا، وفق دراسة عميقة لمعنى الإقبال على مغامرة فريدة، تستقى منطقها من داخلها. إن القراءة يستحيل عليها أن تفتح أفق القراءة المعرفية فى حال عدم إعطاء الأولوية لبناء الخطاب، الذى هو أساس مخطوطة (الكتاب)، وهو المشروع الذى وهبه أدونيس عمره من أجل البحث عن محتمل الكتابة والإقامة فى لانهائيتها ومجهولها. من ثم، يكون التحقيق حاضرا، بدءا، فى الضبط والصرامة بقوة وبإبداعية، دون أن يكونا نهايته فى عمل نواصل قراءته، بحثا عن أسرار (الكتاب)، الذى ينتصر فيه الإبداع العربى على غربته فى زمن لا ينتسب إلى الزمن، أمس الآن، حاضرا متجددا فى أفق المستحيل.

-٤-

«مخطوطة تنسب إلى المتنبى»، جملة تتخلص من لغزها كلما اقترينا، نظريا، من الكتابة ومفهومها فى عمل أدونيس. نسبة المخطوطة إلى المتنبى تجعل المتنبى حاضرا، من خلال اللاشخصى. حقا، علينا أن نتساءل، مثلا، عن زمن العثور على المخطوطة وعن مكانها أيضا. هذا مهم، جدا.

وأدونيس لا يصرح بشيء من ذلك. ولكنه يكتفي بنقل المخطوطة من الظن إلى الصدق والتصديق. وهو فعل شاعر لا فعل فقيه لغوى. بمعنى أن اللاشخصى، المجهول هو الحافظ للسر زمانا ومكانا. علينا، تبعا لذلك، أن نقول إن العثور على المخطوطة تم فى زمن يجهله الشاعر كما يجهل مكانه. ليس هذا غريبا على شاعر؛ لأنه لا يملك أرضا غير دخيلته، فيها يكون للزمن وللمكان معنى مغاير. هناك فى الغيهب، فى اللا محدد، فى المجهول، كان ما كان، زمنا ومكانا. إن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شئ، نزول إلى الأعماق، إلى المناطق المعتمة التى ولدت ونمت، منذ العهود السحيقة، بالشعر. وفعل كهذا من خصائص مفهوم الشعر فى العصور الحديثة، ابتداء من عصابة الرومانسيين الذين التقوا، مجددا، بالشعر عبر دواخلهم. انطلاقا منهم أصبح حضور القدماء يكتسى صبغة لا عهد لنا بها، فى قديم الشعر الإنسانى. ولربما كان دانتى هو الفاتح الأول لهذا المنظور الجديد وهو يصاحب فرجيل فى (الكوميديا الإلهية) ثم أصبحت هذه العلاقة بالقديم والقدماء سمة الحداثة الأدبية، لا الشعرية فقط.

سأخيل حالى لابسة حاله وأكرر تلك الجحيم
بلفظى ـ بسيطا، مستضيئا بما قاله، أتقفى
الضياء إلى ذروات الكتاب.

هكذا ينطق الراوى

(ص ١١) أو:

أتخيل أنى أكتسى ظله،

النخيل كلام

وأ نا طفله.

والنحول الذى بيننا

ليس وصفا ولا صورة:

شغف شاعر

يتقاسم أعضاءنا.

كما يثبت المتن

(ص ١٢٠) فى (الكتاب)

الخيال برزخ فيه يعثر الشاعر على المخطوطة. إنه تقليد عربى شاع فى القرنين الثامن والتاسع عشر، عبر العديد من الكتابات العربية التى كانت تهدف إلى البوح برأيها فى قضية من القضايا، دون أن تتعرض للتصديق أو التكذيب، دون أن تواجهها السلطة بمنطق الظاهر. إنه كشف مؤسس فى الثقافة العربية ـ الإسلامية.

الخيال مع ذلك قوة محركة. وأدونيس يرمى إلى التصديق. إنه تخيل فرأى. وما جاء فى المخطوطة خيال يكرر سابقا. فى الكتابة. الكتابة أساسها التكرار. لا تقول غير ما قيل من قبل. ولكن هذا التكرار ليس عودة الأصل ولا عودة إليه. فـ « أن تكرر، كما يقول دولوز هو أن تتلاءم ، ولكن بالنسبة إلى شئ فريد أو وحيد، لا شبيه له ولا ما يعادله.». من ثم فإن المقصود منه «ليس إضافة قوة ثانية أو ثالثة إلى الأولى، بل نقل الأولى إلى القوة «اللانهائية». وضمن مشروع التكرار تنفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، فى المكان والزمان، عربيا، قبل أى شئ آخر.

المتنبى، إذن، عبر مخطوطة مجهولة. ولا تتعب نفسك أنت أيها القارئ فى البحث عنها خارج مجهول أدونيس، فى دخيلته حيث حمل المخطوطة، صامتا، طائعا محترقا، مضيئا، كاشفا، منفيا، ضائعا. تلك هى حكمة الشاعر فى العثور على مخطوطة لن تبوح بأسرارها غير الكتابة ـ الكتاب. غير وجهة النظر يتغير المنظور. لا سر سوى هذا السر، معلقا بين زمنين، عابرا برزخ الكتابة. هو الوضوح والغموض فى آن. ولم يحقق أدونيس المخطوطة إلا عندما تهيأ لها، عملا أساسيا. كتابا، الكتاب.

الخيال برزخ يلتقى فيه شاعران من زمنين: أمس الآن إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكى تضيع. والمخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبى وأشياء مجهولة عنه. المتنبى فى قوة لا نهائية. هناك فى البرزخ حصل ما لا يمكن التعبير عنه إلا

إشارة وإيحاء. ألسنا فى حضرة الشعر؟ أو بالأحرى فى حضرة مفهوم مخصوص للشعر؟ وسيكون علينا أن نقضى وقتا طويلا قبل النزول إلى المجهول، الذى منه تنشأ الكتابة وفيه نكشف (الكتاب) وقد أغلقت الدائرة ما أغلقت. المتنبى والشعر معا. هكذا يثنى الراوى:

باسم أولئك السائرين

إلى النور فى

غيهب الكرة السائره

يفتح الشعر ما تغلق

الدائره.

(ص ١٠١)

***

كتابة النفى هى سيدة الكتابة و (الكتاب). نصوص متعددة تتجاذب وتتقاطع، لابسة عرى الأشياء. والتعدد هداية وضلال. من يجرؤ على التمييز بينهما فى الكتابة؟ أليس المفهومان معا معرضين للنقض، وللتقويض؟ من يتبع سر الكتابة يتخلى عن القيم التى كثيرا ما أوهمتنا بالصفاء. تلك هى فاتحة القراءة، وقد اختفت بين الثنيات لأجل ظهور أسطع وأبهى وأبعد. ونحن سائرون إلى النور، طريقا مجهولة عن المتنبى، الذى أضاعته القراءات الفقهية وألقت به إلى ظلمات الكواكب المنطفئة، باسم كل شئ إلا الشعر وتجربة الشاعر.

تعدد النصوص والخطابات، داخل الإطار وخارجه، من صفحة إلى صفحة، ثم من الهوامش إلى فاصلة استباق إلى الأوراق إلى الفوات إلى التوقيعات. ليس التعدد تقابلا ولا شرحا، أبدا، إنه الأضلاع اللانهائية للكتابة و(الكتاب). وبناء التعدد والمتعدد، فى النص وبالنص، هو ما ينتج الدلالية، المكتوب وما ليس مكتوبا، السواد والبياض (أتذكرك جيدا، أيها العزيز تينيانوف). ذلك كله يقود الدلالية إلى فضائها، حيث نستعيد الصلة المفقودة مع الذات. وحينما نلغى تعدد النصوص والخطابات لانتخاب المفرد، داخل الإطار أو خارجه، من المتن إلى الهوامش إلى غيرها، لا نكون فاعلين إلا ما يناقض مشروع (الكتاب)؛ وإخضاعه إلى مفهوم المعنى الذى لا محل له فى الشعر. لو كان التعدد تقابلا أو شرحا لانتفى مشروع (الكتاب)، أى لتحول إلى خطاب غير كتابى، له مآرب تنزع عنه صفة العمل الأساسى، تسهل تعويضه بغيره، فيما إنتاج الدلالية يفيدنا بأن (الكتاب) هو عمل يستحيل اختزاله.

لهذا التعدد نواته. لنقل إنها المتن والرواية. عن هذه النواة يصدر تصور (الكتاب) ليذهب، شيئا فشيئا، نحو التفتت، التقطع. وللبرزخ أن يحافظ على الحيوى ويجدد طاقة اللانهاية. خطاب الذات فى المتن رحيل فى المنافى، وخطاب الرواية رصد لتاريخ القتل. بين الخطابين التقاطع والتلازم. ولا نستطيع بأى حال من الأحوال اختزال الثانى إلى الأول. إنها الذات التى تلحم الخطابين معا؛ فلا نعرف الطرف الأقصى لكل حد من الحدين. مرج البحرين يلتقيان. بعض يذوب فى بعض. والشرخ الفاصل بينهما غواية للضياع، قبل أن يكون علامة على النهاية، وعلى التقابل والشرح.

تحضر الذات فى الخطابين معا. وهى تحدد، منذ البدء، قانون كل خطاب على حدة. يصرح الراوى فى الصفحة ١٠ من (الكتاب):

وأقدم عذرى للقراء

إن كان حديثى سرديا، أو كان

بسيطا لا يتودد للفصحاء.

هذا التصريح يأتى ليملى علينا مسألة بالغة الخطورة بخصوص الشعر. وأعنى بها الحدود بين الشعر والنثر أو الحدود بين الشعر والسرد. لقد انشغل أدونيس بهذه المسألة فى مشروعه الشعرى، ورفعها إلى مستوى أنطولوجى. وإذا كان خطاب الراوية يكرر وزنيا، فى الظاهر، ما جاء فى الأصول نثريا أو سرديا، فهو يعلم، قبل غيره، أنه وفىٌ باستمرار لمشروعه دونما تردد. والوفاء يتمثل فى كون أدونيس كان معارضا على

الدوام لنثرية الخطاب الشعرى لا للنثر وهو يدخل مقام الشعر، حيث يكتسب مفعوله الشعرى بمجرد أن تتورط فيه الذات وتحوله عن وجهته التى كان، من قبل، عليها.

ولكن خطاب الراوية هو، من جهة أخرى، خطاب الوقائع العينية، الملموسة، المروية فى كتب التاريخ الإسلامى. وهو مباين لخطاب الذات الذى يكتب المتنبى، راحلا، ملتهبا، منفيا، ضائعا، هناك حيث طرق الداخل هى الدليل على المتنبى. بلغة الداخل ينتقل الخطاب إلى حميا الاستعارة وقد واصلت انفجاراتها، مستسلمة للعتمات التى هى وحدها فضاء المتاهات اللامنتهية.

هذا التفاعل بين خطاب الرواية وخطاب الذات، بين مشاهد القتل عبر تاريخ عريض وحالات المنفى الداخلى، يصعب أن نقرأه فى ضوء مفهوم القصيدة. بل إن فعلا كهذا سيكون ارتداديا، وسيتركنا عرضة لاعتبار السابق هو معيار اللاحق. قراءة تقليدية تتزيا بالحداثة أحيانا. «الكتاب» هو غير القصيدة، بل هو غير الكتابة أيضا. فنحن لا نستطيع أن نقدم على قراءة (الكتاب) بما ليس هو (الكتاب)، وهنا تتحدد أكثر دلالة مفهومه، التى تعود إلى الجذر اللغوى، أى ما كتب مجموعا. وهى دلالة تتعارض مع التعريف اللغوى الذى جاء به ابن عربى عندما قال إنه «ضم الحروف بعضها إلى بعض».

أن يكون (الكتاب) هو ماكتب مجموعا ينفصل، إبستمولوجيا، وأنطولوجيا، عن ضم الحروف، بعضها إلى بعض. ليس هناك ضم بل كتابة مجموعة، أجزاؤها وعناصرها متفاعلة لا متضامة. ذلك هو شأن (الكتاب) وقد انتقل بالخطاب من الواحد إلى المتعدد، ومن الضم إلى التفاعل. ومن ثم، فإن تصنيف الخطاب فى (الكتاب) إلى ما هو شعرى وما هو نثرى، أو بوضوح أكثر إلى ما هو شعرى وما ليس شعريا، مجرد وهم نظرى، قبل أن يكون واقعة كتابية، أو مسلمة من مسلمات الشعرية.

**

المخطوطة ما كتب بخط اليد. والخط، كما جاء فى (اللسان) : الطريقة المستطيلة فى الشئ. لنحتفظ بهذا التعريف، فهو مضىء لنا فى متابعة القراءة. أشرت، سابقا، إلى أن (الكتاب) لا شخصى؛ لأن اليد التى خطته مجهولة. والشئ هو ما لا يقبل التحديد، ما يتعذر على التحديد. (الكتاب) شئ من بين أشياء. وهو لم يعد مغفلا، رغم أنه يستقدم نموذجه من مستقبله لا من ماضيه، من المغامرة، من المجهول واحتمال الحادثة. ومع ذلك، فهو يحترم المستطيل. كتاب تكثر صفحاته، وينقسم إلى جزئين. ونحن لا نقرأ، الآن، إلا جزأه الأول.

قامت القصيدة الحديثة، مع الرومانسية الأوروبية، على نبذ الطول؛ لأنها انتصرت للغنائية وبوأتها منزلة تتعارض مع منزلتها فى التقليد الشعرى الأوروبى؛ الذى كانت فيه السيادة للدرامى والملحمى. فى الوقت ذاته هناك فكرة الكتاب التى شغلت الرومانسيين أنفسهم كما شغلت اللاحقين، من ملارمى إلى إدمون جابس، فى التقليد الكتابى الفرنسى على الأقل.

ولأدونيس كامل الحق فى استئناف رحلة البحث عن تحقيق فكرة الكتاب؛ لأنه، بداهة، ينتمى إلى ثقافة الكتاب. والخروج على القصيدة القصيرة لصالح (الكتاب)، الشئ المستطيل، يندمج ضمن مشروعه الكتابى فيما هو يخونه. لا مجال للغو. على أن المستطيل، ككتاب، هو فى المخطوطة هبوط شاقولى، أيضا، إلى الأعماق . بالنثر يستطيل الخط وبالعمق يتميز الشعر. وهما معا فى (الكتاب) خطان متقاطعان لا يلمع فيهما وبهما سوى المحجوب، رواية وتجربة شعرية. فى مستطيل الرواية تنغرس الأعماق جاذبة إلى غياهبها كل سائر، مثلى، ومثلك، أنت الذى لا أعرفه إلا فى منافى الشعر.

والمتنبى مقيم فى التقاطع بين الخطين، بين العالمين، هناك يخط المخطوطة بيد هى له وليست له فى آن. ربما بدمه يخط، هو القتيل الشاهد على القتل، أمس الآن. والمكان مكانى. أنا أيضا. أرى إليه يتموج ولا ينتهى بين الكوفة وأنطاكية والقيروان وفاس. غيّر أسماءك لتعثر على جغرافيتك فى المستطيل والعميق جنبا إلى جنب. «علمه بالمكان/خطر، وأدق وأوسع/ مما يطيق الزمان» (ص ٣١٤) أجل، مكان العيش ومكان الموت. مكان المنفى، مكان الشعر بامتياز.

إنه المستطيل العميق. يستحث الخطى، جاريا، محترقا.. «قال: لا وقت فى الأرض إلا لكى نجعل الأرض شعرًا» (ص ٢١٠). هو ذا الصوت الثانى الذى يرافق صوت الذات، بين المنافى والمجاهل. ينصت إليها فى الغربة التى تتضاعف، من أرض إلى أرض. وفى الحالات كلها ينبثق مجهول المتنبى، كاسيا تاريخ الدم بلمعة الخاطف الذى هو منتهى الأسرار، راحلا فى العذابات، محافظا على الميراث الذى به تتسمى الأرض، فى جميع اللغات.

**

يسير الخطاب فى (الكتاب) وفق منطق نقل الكتابة من الحنين إلى المأساوى. هذا المنطق، الذى يحكم العمل، يظهر فى كل من خطاب الرواية وخطاب الذات معا. إنهما الخطابان ـ النواة اللذان ينتقلان إلى التفريع (لا تنس أن هذا المصطلح بلاغى له تاريخه العريق) عبر الهوامش والأوراق بالنسبة إلى خطاب الذات، وفاصلة استباق ثم الفوات بالنسبة إلى الرواية، مع اختلاط الخطابين فى التوقيعات، مفردا، ثلاثيا، ومتعددا. ونقل الكتابة من الحنين إلى المأساوى يترافق مع عنصر المستطيل العميق.

على هذا النحو يصبح مشروع تحقيق المخطوطة هو صدى وتصديق المأساوى، المناقض لقراءة الحنين التى افتتحت بها التقليدية مشروعها الشعرى أو مازالت صيغه المختلفة هى المتداولة. شعريا وفكريا. ويتجلى المأساوى فى خروج الشاعر، كقيمة رمزية واعتبارية فى الثقافة العربية، وحيدا إلى فضاء المنفى، وقد انتزعت منه صفة الناطق باسم الحقيقة. منطق المأساوى لا يعنى أن التاريخ العربى مناقض تماما لتاريخ الأمم القديمة الأخرى، شرقا وغربا، قديما وحديثا، بل يعنى أن الشاعر العربى الحديث هو شاعر المأساوى، الذى لا يعبأ به قدره، أو أن القتل هو قدره. حتى الموت لم يعد، فى سياق كهذا، موتا. هو قتل، قانون واحد للحياة والموت، وكمدخل للتوقيعات (ص ٣٧٥) نقرأ بيت المتنبى:

إذا ما تأملت الزمان وصرفه

تيقنت أن الموت نوع من القتل

إنه المنفى المعمم، حياة وموتا. هى لمحة شعرية كان بالإمكان أن نقرأها فى أى شعر يستضىء بالحكمة. لذلك تنطق المخطوطة على لسان المتنبى:

وأنا تيه أمشى فى ونحوى

أتجلى حينا، ورقا، أخفى،

حينا، جذرًا

كى أستقصى هذا المنفى

(ص ٣٥).

إن الوقوف، شعريا، أمام القتل والموت ليس واحدا. ما يعين شعرية الوقوف هو وضعية الوقوف. هناك الندب وهناك التفجع. ولكن (الكتاب) يختار الوقوف وجها لوجه. خطابان ينظر كل منهما إلى غيره وبعضهما يجرى فى خطوات البعض الآخر. الندب والتفجع لا شأن لمشروع «الكتاب» بهما. لو كان الأمر كذلك لتحول (الكتاب) عن قصده وانحصر فى فعل لاشعرى. إن مشروع (الكتاب) هو إعطاء المأسوى حقه فى الكلام، من المتن إلى الرواية إلى الهوامش إلى الأقسام الأخرى.

هنا، تبرز لنا فاعلية الهوامش فى بناء الخطاب. إن الرواية تتجه خطيا (أليس ذلك هو المستقيم؟) من السابق إلى اللاحق، فيما الهوامش تتجه عكسيا (وتلك حركة المحراث أيضا) من اللاحق إلى السابق، وهو هنا الشعراء فى الجاهلية وفى العهد الأول للإسلام. يتذكر التاريخ نفسه باسترسال الأحداث المتوالية، ذات الصورة الواحدة، فيما الشاعر يستحضر أعماقه بالعودة إلى الأصوات التى لم تكف عن الكلام على لسانه. ولا عجب بعد هذا أن نجد النثر، وهو يتقدم إلى الأمام، «كان أساس خطاب الرواية، فيما الشعر، وهو يعود دائما على ذاته، يغوى خطاب الذات.

هى ذى اللعبة جدية وخطيرة. ولايمنعنا هذا الفعل من أن نعطى المخطوطة ذلك المعنى المشتق من الخط، كما عرفه الحربى عندما قال:

الخط هو أن يخط ثلاثة خطوط ثم يضــــرب عليهن بشعير أو نوى، ويقول: يكون كذا وكذا، وهو ضرب من الكهانة.

رقم ثلاثة يمكن أن يتحول على اليد المجهولة إلى أربعة أو خمسة. من الهوامش إلى فاصلة استباق إلى الأوراق إلى الفوات إلى التوقيعات. وقد جاء على لسان المتنبي:

حلم

موت

يجرى فى الأشياء، وفى الكلمات،

يزلزل موسيقاها.

يوغل فى الإيقاع،

ويشطح فى طبقات الصوت.

موت

يعطى للمعنى

وجه الماء

يميت الموت

(ص ٢٣٢)

***

لم يأت (الكتاب) ليؤرخ بل ليثبت الكتابة، كمكان للمأساوى، متعددا، متفاعلا. تلك هى حداثة أدونيس التى قامت، أساسا، على التعامل مع المتحول بوصفه قيمة شعرية، لها فعل الخرق الذى لا يكف عن أن يكون خرقا، للقيم والمتخيل على السواء. وهو حين يعمل على الكشف عن مخطوطة لا شخصية ويقوم بتحقيقها، باعثا على تصديق نسبتها إلى المتنبى، فإن عمله يظل وفيا للمفاجئ؛ لأنه بالملتهب يكتب، وبالمحجوب يكتب. نعثر عليه حيث لا نتوقعه ونفتقده حيث نمضى إليه، يسبقنا اطمئناننا.

من هنا، يطرح (الكتاب) قضايا تمس مفهوم الكتابة كما تخرق الخطابات الساذجة حول الشعرى واللاشعرى، حول القصيدة وقصيدة النثر، حول الرواية والشهادة، حول الحداثة ومابعد الحداثة. وهى جميعها تؤدى إلى مالانعرف عنه، بعد، شيئا، فى أفق المغامرة الشعرية العربية، التى أصبحنا متعودين على إعلان جنازتها، فيما الشعر يحفر سراديبه ويهاجر فى قيظ المنفى، منصتا إلى الشرر الذى منه جاء وفيه لاينتهى.

وها هو (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبى، هذا الوهج الشعرى الذى يتقدمنا، يبعث فينا أسئلة عن قراءتنا له، عبر القديم والحديث. بحذر نقترب منه فى (الكتاب)، خشية أن نبعثر شعاعه على وحل ظل عنه هاربا، فى حياته، باعثا شكوكه فى ناقته وهى تتوه بين مجهولين. لا مكان له غير الشعر، فجراً عليه تنحفر آثار الكتابة.

- ٥ -

مجهول أدونيس هو سر زمن ومكان المخطوطة. ولكنى أزعم أن هم البحث عنها يعود إلى فترة تربية أدونيس على يد والده الذى كان قرأ عليه «بشكل خاص المتنبى وأبا تمام، والشريف الرضى والبحترى، والمعرى.». كما يذكر فى سيرته الشعرية الثقافية. تلك الفترة التى تظل حاضرة على الدوام؛ لأنها فترة تربية الدواخل وتأسيسها شعريا. عهد بعيد؛ ربما، ولكنه متوقد بما حمله فى مجهوله، باحثا، عن الشرارة التى تخترق السديم وتظهر ناطقة بما يتعدى المعارضات: كلمة أمام كلمة، وزن يحاذى وزنا، قافية تتذكر القافية.

لا. لم يكن ذلك هو درس الشعر الذى تعلمه أدونيس عن أبيه. شئ آخر لا تحتفظ به هوامش الشروح اللغوية أو التقابلات البلاغية. شئ آخر يأتى صادما لأنه يأتى من مجهول الذات والكتابة معا. وهو فيه يكشف القناع عن المتنبى المختفى خلف المتنبى، الذى تجهد الكتب التعليمية فى ترسيخه، رغما عنه وعنا. مختفيا وهاربا من التفخيم البلاغى الذى أقحم فيه، أو تفخيم الذات التى تكتفى بمرضها. باطل هو القناع، وباطلة هى القراءات التى تسرق منا المتنبى.

ومنذ ١٩٧١ فى الطبعة الأولى من (مقدمة للشعر العربى)، يرصد أدونيس صورة جديدة للمتنبى:

فى شعر المتنبى، يأخذ تمرد الشاعر على المجتمع بعدا أكثر تألقا وشخصانية. المتنبى يفرز نفسه ويعرضها عالما

فسيحا من اليقين والثقة والتعالى فى وجه الآخرين... إذا كان المكان ضيقا عليه والزمن هرماً، فإن له زمانا ومكانا خاصين وهما طليقان واسعان بلا تخوم ... سيختار الغربة مؤمنا أن لا عظمة إلا فى نفسه، صديق القلق والريح ... إنسان المتنبى متوجة لا شاطئ لها ـــ دائما على حركة. إنه أول شاعر عربى يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية إلى أفق لايحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز. إنه جمرة الثورة فى شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشرى من هدير الأعماق، والموت هو أول شئ يموت فى هذا الطوفان.

هذه النظرة بعيدة الغور إلى المتنبى استوت فى مرحلة كان أدونيس قد تعلم ماكان يجب أن يتعلم لاعتبار الكتابة أفقا شعريا بامتياز. فيها كانت علاقته بأبى نواس وأبى تمام والنفرى قد انفتحت على مغامرتها. وفيها أصبحت جغرافية الدواخل أليفة إلى السائر الذى لايتوقف عن السير، راحلا فى المجاهل، التى هى وحدها دروبه وطرقاته. الحمم والأنقاض. النيران والمهاوى. الصدُّ متعاظما فى الصدود. مشيئة الدواخل التى يصبح فيها الظُّلَم أنواراً والأنوار ظلَماً. طرقات الشك والقلق؛ لأنه تعلم ورأى.

إذن، منذ تلك الفترة الغائبة ـ الحاضرة تم إمضاء العقد بين أدونيس والمتنبى. مخطوطة فى صدره. يبحث عنها فى مجهوله. ونادرا ماكشف عن السر؛ تركه هناك متكتماً، لأنه لايبتغى خيانة العقد. والرحيل أشد هولاً من المسافة. أحيانا يحضر اسم المتنبى فى لمعة محرقة، فى معبر من معابر القصيدة. ثم تنغلق الصدفة على نفسها. فى صمت. هو صمت الراحلين إلى الحالة بين الآلام التى لا تنحد. واقع يتلو واقعا. والدواخل وفية للعقد. كيف اهتديتَ إلى ألق الجمرة وسكنت فيها؟ كيف حافظتَ على كُبتها؟ سافرتَ فيها وعدتَ منها إليها؟

***

ما يثيرنا بخصوص المتنبى هو كونه يستعصى على المقارنة بشاعر غير عربى. وإلى ذلك انتبه أدونيس، فى دراساته الأولى عندما تجنب مقارنته بأى شاعر فرنسى، على غرار ما فعل بين بودلير وأبى نواس، بين ملارمى وأبى تمام ،أو بين الكتابة والنفرى، السوريالية والصوفية. المتنبى من صنف استثنائى. إنه الشاعر الذى يحوّل المقارنة إلى أزمة، والترجمة إلى مأزق اللغات المستضيفة. فى ضوء الاستثناء، تكون حكمة المتنبى ويكون العقد أيضا.

لقد انشغل أدونيس بمسألة الحداثة الشعرية. وسواء فى اللحظة الأولى، جنبا إلى جنب يوسف الخال، أو فى اللحظة الثانية، التى اختط فيها مشروعه المنفصل، لم يكن المتنبى نموذجا لحداثة القصيدة أو الكتابة. ولكنه انتظر كثيرا ليكون صاحب (الكتاب). بهذا المعنى فإن (الكتاب) ليس مجرد خبرة تقنية، تنحصر فى شكل المكتوب، بل هو أبعد من ذلك: تجربة شعرية وجودية، تصبح معها الحداثة الشعرية أفقا مفتوحا على المستحيل.

هذه الملاحظة تنقل العلاقة بين أدونيس والمتنبى إلى مستوى آخر، مختلف حتما. لقد كان بشار بن برد أو أبو نواس أو أبو تمام أو النفرى (وحتى ابن عربى) جوابا عن سؤال معنى اللغة الشعرية، فى ضوء الحداثة الأوروبية، الفرنسية على الخصوص. إن كتاباتهم أعطت أدونيس جوابا على ماكان يبحث عنه فى تعرف الذات من خلال الآخر، كما هو الشأن بالنسبة إلى شعراء وكتاب وفنانى الحضارات الباذخة القديمة، من الصين إلى اليابان إلى الهند إلى إيران. وضعية الثقافة العربية لا تختلف فى شئ عن وضعية غيرنا، خارج أوروبا، أقصد خارج اليونان وإيطاليا. ومن ثم، فإن هذا الجواب لم يكن وبالاً على الشعر العربى ولا على الثقافة العربية، كما توهم المتوهمون. إنه شرط من شرائط إعادة الصلة بالذات، فى اختلافها وتعددها وتناقضاتها.

ولكن تلك الجمرة الوجودية التى احتضنها أدونيس وهو يقرأ المتنبى، تلك التجربة الوجودية المشبعة بالقلق والرفض والشك والغربة والضياع واللامحدود والمستحيل، هى التجربة التى يصعب امتلاك ناصيتها (انظر، ها هى الناصية تكاد تمزق أصابعك) إلا فى أفق تجربة كتابية فريدة وأساسية، لا تتكرر ولا تقبل التجريب. تجربة لمهاوى الأعماق التى لاحدود لها غير المهاوى فى الغور الذى لايزداد إلا غورا. ذلك هو «الكتاب».

«سيكون لك التيه أبهى مقام» (ص.٣٢) بهذا البيت ندرك مكانة التيه فى المشروع الشعرى لأدونيس. لقد كان التيه مقاما دائما، لايغادره أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسى لشعره فى (أغانى مهيار الدمشقى)، ثم تدرج فى الاقتراب منه مع المتصوفة، من الغزالى إلى ابن عربى. ولكنه الآن، مع المتنبى، لن يبقى مقاما من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى «أبهى مقام». فى تعبير كهذا تمتزج تجربة الصوفى بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا فى الشعر.

أن يصبح التيه أبهى مقام هو علامة جديدة ومتفردة فى تجربة أدونيس وهو يخترق مغامرة (الكتاب). فى صيغة التفضيل «أبهى» دورة بكاملها، قطعها أدونيس، بدءا من المتنبى ليصل إلى المتنبى. قد يبدو هذا الكلام غامضا. لابأس. قصدت أن أدونيس، عندما قرأ المتنبى على يدى أبيه كانت جمرة التيه قد أخذت مكانها فى تجربته الشعرية. ومع ذلك، فإن هذه الجمرة كانت بحاجة لرحلة عريضة، وسفر متعدد الآفاق كى تعثر الجمرة على مقامها الأبهى.

دورة كاملة، اختبر فيها مغامرة الشعر العربى، متنقلا بين المقامات، من مقام إلى مقام، كى يكون تيه المتنبى هو «أبهى مقام» لدى أدونيس. لا شعراء البديع وحدهم ولا المتصوفة وحدهم. وفى الوقت ذاته يكون أدونيس عاد من رحيله العجيب فى الأراضى الشعرية غير العربية، باحثا عن الشعر. فى الدورة الكاملة ينكشف (الكتاب)، فريدا، خارجا من ثقافة شعرية تعلمنا أن التيه تجربة عربية بقدر ما هى إنسانية، وتعلمنا أن المتنبى هو سيد التائهين، كما هو سيد المجهول، دون هوادة.

ولعل هذه هى الحكمة الأولى، وبامتياز من مغامرة (الكتاب). كتاب يعلمك الحكمة. حكمة شاعر لا يكف عن أن يكون شاعرا، وفيا للعقد بينه وبين ثقافته الشعرية، بدايته، المتنبى. بلطف، نستخلص الحكمة من (الكتاب). ولن نعدم بعد هذا من سيقول، على غرار قول ابن خلدون فى أبى تمام والمتنبى، أدونيس حكيم وليس شاعرا، ناسيا أو متناسيا، أن ابن خلدون كان مؤرخا مفكرا قبل أن يكون شاعرا. فالشعراء هم وحدهم القادرون على التمييز بين ما هو شعر وما ليس شعراً.

***

ونحن، بدورنا، ملزمون بقطع الدائرة بكاملها لاستخلاص هذه النتيجة. إن أدونيس، إذن، نزع القناع عن المتنبى فيما هو لم يجعل منه قناعا. مسار مختلف تماما للقراءة، وهى تستقرئ تجربة أدونيس من القصيدة إلى الكتابة إلى (الكتاب). فتحقيق مخطوطة منسوبة إلى المتنبى هو فعل داخلى وثقافى معا، رحلة لاقرار لها، فى الشعر وأسئلة الحداثة العربية، متفاعلة مع المكان الذى هو منشأها وأثرها. تلك الرحلة دامت فترة لايمكن قياسها زمنيا، بل ثقافيا وشعريا.

هكذا يكون تحقيق المخطوطة يتجاوز الظرفى والتعبير الانفعالى ليرتكز فى النقطة القصوى للمسألة الشعرية العربية:

لاتغير نداءك، يا أيها البدوى الذى فى
يا أ يها البدوى الكريم،
جامحا، أتنعم فى قيدك الساحر،
فيه أسلمت نفسى إلى نفسها
آه ، يا آسرى.

(ص ١٥٧)

هو ذا النداء على النداء، النداء المضاعف الصادر عن الذات إلى الذات كى تتأكد من الدورة ومن لا قرارها. إنها مسألة العلاقة بين زمنين شعريين يتآلفان فى المفهوم ذاته للشعر، وقد أصبح مهددا، نقطة قصوى، هو النداء، عودة إلى البدئى، الذى ينطق بأسئلة الشعر والشاعر فى زمننا. ولاعجب أن يكون البدوى آسرا؛ لأنه معلم التيه، المعلم الكريم الذى يضىء مسافة المجهول كى يظل مجهولا. أفقا مطلقا.

تنغلق الدائرة لتنفتح. إنه قانون الكتابة والقراءة فى آن. وفى الانغلاق والانفتاح تتضح القضايا كى تعثر مجددا على غموضها على لا نهائية السؤال فيها، سر الشعر وسر المتنبى و(الكتاب). لقد عودنا أدونيس على رفض الظاهر، والخط المستقيم، والطرق الكبرى، بسبب أنها جميعها حجاب. وهو فى (الكتاب) لايكف عن تثبيت الوصية: «أولونى، إذن : / لا تقولوا بلفظى، قولوا بإنيتى» (ص ٣٢٦) فى نسيان إنية المتنبى افتقدنا المتنبى حتى قام أدونيس بتحقيق المخطوطة المنسوبة إليه، وفى نسيان إنية أدونيس نفتقد أدونيس وقراءة (الكتاب).

من اللفظ إلى الإنية دورة بكاملها علينا قطعها، من داخل التجربة الشعرية، قبل غيرها. ولذلك، فإن بناء (الكتاب) يصبح الطريق ذاتها التى علينا قطعها حتى نطل على «ذروات الكتاب»:

قلت لليلى محموما بين خيام المعنى:
هل أكتب شعرا أصهر فيه
وجه الغيب وأصهر فيه
قلق الأرض ـ خطاه ـ طيوفه ؟
أم أكتب شعراً لا يقرؤه إلا
أهل اللفظ وإلا

جدران الكوفه

أصغي لليلى ـ لم يتكلم.

(ص ٦٤)

ذلك هو السؤال الذى طرحه المتنبى على أدونيس. وعلينا يطرحه أدونيس بدوره دون أن يهديه الليل إلى جواب. ونحن علينا أن نختار الجواب، المستحيل.

مسألة الاختيار بين خطابين. ما الذى من بينهما تختار، إن (الكتاب) لايتردد فى الاختيار الأول، وهو بذلك يستجيب لصمت الليل.،للسر. حقا، إن الجواب عن السؤالين، بأحد طرفيه، هو الإشكال الشعرى الأكبر الذى واجه الحداثة الشعرية العربية، قديما وحديثا. والشاعر معنى بالجوابين معا، أن يختار. ذلك هو حد الإقامة فى مفهوم الشعر، وفق تاريخه الشخصى ووفق جوهره، إنسانيا. والشاعر ليس أقل من غيره قلقا، بخصوص الجواب، ولكن جوابه أخطر من جواب أى شخص آخر. فالشاعر هو المسؤول وحده عن الشعر، وهج اللغة والوجود.

والجواب، من جهة ثانية، اتسع مداه مع المتنبى دون سواه. إنه شاعر التيه؛ لأنه شاعر المجهول والمطلق والسؤال عن المطلق. حدود لايجرؤ عليها غير المسكون بما هو أكبر من الزمن، المتنبى، وهو وحده الشاعر المتهم بالنبوة، فى تاريخ الثقافة العربية، مصرٌ على كونه شاعرا:

وأنا من تنبأ شعراً.

لم أقل: مرسل أو نبى

قلت : هذا الفضاء

يتنور باسمى ما لا ما يقال، ويصدح فى مطر مستجاب

لا يشاء الذى لا أشاء.

(ص ١٩٠)

إصرار على الشعر، والتنبؤ شعرا. وفى (الكتاب) تدافع المخطوطة عن هذا الحد الذى هو أساس مشروع أدونيس. فـ(الكتاب) وفاء للشعر العربى وللمتنبى الذى كان فعله مدركا لدلالة الكلمة الشعرية وقوة حضورها، فرديا وجماعيا. فى اللغة العربية. التى عرفت فيها المسألة الشعرية مالم تعرفه غيرها، فى حياة الإنسان وفى معرفته بالأشياء وبالكون، فى الإصرار على الشعر والدفاع عنه لايختار أدونيس أحد الجوابين الممكنين على مفهوم الشعر ولكن على الشعر، أساس مشروع أدونيس وجذر الثقافة العربية.

***

من هنا، نفهم كيف أن (الكتاب) مخطوطة منسوبة إلى المتنبى. إنه الشاعر الذى اتخذ من الشعر المحدث، فى زمنه، مرجعا شعريا. ولكنه، فى الآن ذاته، أعطى للحداثة بعدا جديدا لم يكن معهودا. ذلك هو بعد المطلق، لغويا ووجوديا، فى لغة لم يشكل المقدس حاجزا للطاقة المبدعة بقدر ما شكله للقوى المقلدة، بجميع أصنافها. وفى هذه المسألة المركزية تتضح مغامرة (الكتاب)، بحثا عن جواب فى زمننا عن قضايا الحداثة (عذرا لأصحاب ما بعد الحداثة) ووجودنا فى العالم.

إن بناء (الكتاب) من خطابين أساسيين، خطاب الذات وخطاب رواية التاريخ، لم يكن ممكنا خارج تجربة المتنبى ومفهوم المخطوطة المنسوبة إليه، شرط مفهوم وشرط بناء فى آن. شرط الرؤية الشعرية باختصار، بهذا نفهم لماذا المتنبى فى (الكتاب) وليس تجارب الشعراء والمتصوفة والمفكرين الذين صاحبهم أدونيس، قراءة وكتابة. للآخرين القصيدة والكتابة، من مهيار إلى ابن عربى، ولكن (الكتاب) هو للمتنبى وله بمفرده، تفرده فى التجربة الشعرية والوجودية.

يبدو المتنبى فى حالة إضراب عن زمنه ومجتمعه، وفى حالة تنافر وخصام شديدين معهما:

ألوجوه التى من تراب

والتى لونها ذهبٌ

والوجوه التى يتصاعد منها اللهب

والوجوه التى عشقتنى

والوجوه التى كرهتنى

فى مدى هذه الكرة الفاسده،

كلها لغة واحده

من لسان العرب

(ص ٢٣٦)

ولكنه إلى العالم ينتمى وينصت. «يلبس ثوب الليل، ولكن/ لايسكن إلا فى فجر» (ص. ٣٥)، «لاتكتب أرض الحرية/ إلا لغة وحشية» (ص ١٦٤.) فى هذا التعارض ــ التصافى تعلو شعلة الشعر لتضئ المجاهل الراكضة فى الدواخل، كما لو كانت أرضا أخرى وكوكبا آخر غير ما يعيش فيه الشاعر معلنا أن كلمته هى الكلمة العليا.

فى أفق كـهـذا، أفق الإدراك الصـعب لمنطق الزمن، يكون المتنبى واضعا أساس التجربة الشعرية انطلاقا من الواقعى الذى لايزداد إلا واقعية. وفيه كذلك يبرز شئ عادة ما لاتستوعبه، وهو أن الفساد السياسى للتاريخ العربى لم يملك القدرة على إطفاء شعلة التمرد الشعرى ولا على تبديد الطاقة الإبداعية. وهنا، يكون التاريخ الحقيقى للعرب كامنا فى المواجهة الشعرية، حركة تخترق نسغ اللغة من أجل نفى النفى وموت الموت. مخطوطة المتنبى هى هذا التعارض ــ التصافى وفاء للمتنبى القادم دائما من المستقبل لا من الماضى. يتقدمنا هو السابق علينا. فى المكان، بين الزمنين، أمس الآن، هذه الغربة التى تضاعف التيه، سؤالا يتجذر فى قوته اللانهائية. ونحن نقرأ (الكتاب) ذهابا نحو مفهوم «الكتب الخطرة» بتعبير نيتشه حين يسجل:

هو ذا شخص يقول:

«إنى أراه جيّداً فَوْقى هذا الكتابُ مُخَرِّب» ولكن لينتظرْ قليلاً، فلربما سيَعترف يوما بأن هذا الكتاب نفسه قدْ قدّم له خدمة كبيرة وهو يخرج المرضَ المخبوء فى قلبهِ ليعرضه بوضوح ـ إن تغيُّرَ الآراء لايعدلُ (أو يعّدلُ بضـآلة) مِزاج الشـخص؛ ولكنه يـبـرز بعض مظاهر تكَوُكب شخصيته التى ظلت إلى ذلكَ العهد متوارية خلف الظل، مـبـهـمـة، تـتـجلى فـيـهـا الآراء بطريقة مخالفة.

فالذهاب إلى (الكتاب) يخيف أحيانا؛ لأنه يجعلنا نرى مالانرغب فى رؤيته، رغم أنه فينا، به نحن مريضون ولاننكر شيئا منه، ولكننا نفضل الحنين المأساوى. وللشاعر مهمة مختلفة تماما عندما يكون فى حضرة الفعل الحر، الذى هو وحده مبرر الكتابة فى زمن لانعيشه إلا إرغاما. مهمة الشاعر، المنتسب إلى المتنبى، هى تحقيق المخطوطة، نقلها من الظن إلى الصدق والتصديق. وفاء لايخون قول الشاعر الذى ظل مبعدا، فى ناحية ما من خطاب الحنين.

***

لايستطيل (الكتاب) فقط بارتفاع عدد صفحاته، وبطرائق بناء خطاباته. عندما نقرأ (الكتاب) تأخذنا أعماقه ومحيطاته. هناك تطول الرحلة ويطول المقام. ذلك هو الحجم الحقيقى لعمل أساسى أنجزه أدونيس بوعى شعرى ونظرى يطرح سؤال الشعرى والوجودى فى زمن لم نعد نعبأ فيه بالشعرى ولا بالوجودى. نستسلم للخطابات المريضة وبها يحلو الكلام، ساق على الساق، نرجيلة أو كأس من الشاى المنعنع. وما الشعر بعد هذا؟ ما الشعر؟ لاشئ. نعم، لاشئ. يتوالى الكسل فى زمن يعرف فيه كل شاعر، مثل أدونيس، أن الشعر جدى وخطير.

نقرأ (الكتاب) باستنفار ثقافى يتمنع على استسهال قراءة الشعر على التبشير بجنازته. فى الأساسى ينحفر، واضعا بين الزمنين شعلته التى تشتد بهاء، فينا، كى نحسن قراءة الشعر، ننصت إليه، متواضعين أمام معرفة لابد منها، قادمة من الأزمنة المتداخلة ومن الآفاق الحضارية المتعددة، ولكنه قادم من هذه الدواخل التى لا تخطئ الشعر؛ لأنها لا تخطئ المعنى المطلوب للحياة والموت.

نقرأه ونسأل: هل الشعر لاشئ؟ يكفى طرح هذا السؤال. يكفى. فالجواب ليس بعيدا، مهما ابتعدنا عنه، فمن يقترب من الشعر سيدرك أنه أكبر من شئ، لنا على الأقل، فى مكان، بين زمنين، قتل، تيه، لانهاية. يتعود على ماهيأوه له، من زمن إلى زمن. وهو هناك، حيث لانراه، يرانا، ولاينطفىء، شعلة قادرة على حفظ المجهول، متهججا، مترسخا، يموج، كما كتب أدونيس ذات يوم «كالضوء بين السحر والإشارة».

السيرة الشعرية
للحاكمية العربية
فى كتاب أدونيس

رياض العبيد*

مبدئياً يكاد يكون من العسير معرفة خوافى أى نص أدبى أو شعرى معرفة تامة شاملة؛ بسبب أن لكل نص عوالمه المفتوحة على آفاق ممتدة، كما أنّ له سلطاته المعرفية المتعددة، إضافة إلى ارتباطاته بسلطات كثيرة مختلفة؛ منها سلطة القراءة والتراث والسياسة والاجتماع والدين والذات المبدعة... إلخ.

كل هذا يجعل من الشاق جداً اكتناه أعماق النص، جوهراً وشكلاً، وتقديمه مفككاً مشرّحاً، منتهياً فى ذواته ودواله، بالتالى إغلاق باب فهمه وتفسيره وتأويله مرة واحدة وإلى الأبد.

ليست هناك فى الحقيقة قراءة نهائية لأى نصٍ شعرى، تستطيع أن تدّعى أنها تمكّنت من اكتشاف كل عوالمه وبواطنه، واستنساخاته واستنطاقاته الاجتماعية والسيكولوجية والتاريخية والجمالية. فالقراءة مهما كانت دقيقة ومتسلّحة بكل أدوات النقد الحداثوى البنيوى أو الإيديولوجى أو التفكيكى أو الهرمنيوطيقى Hermeneutik التأويلى أو السيوسيولوجى لا يمكنها أن تقدّم شرحاً وتفسيراً كاملاً شاملاً، مستوعباً لكل أسطح وبواطن أى نص أدبى أو شعرى. إنها ستبقى فى الختام قراءة أحادية للنص، ذاتية Subjektiv، مهما ادّعت الموضوعية Objektiv، واستخدمت كل وسائل وأدوات النقد الحداثوى الأوروبى المعاصر.

من هذا المنطلق، فإن قراءتى نص أدونيس (الكتاب - أمس المكان الآن)(١) لن تكون فى هذا الشأن أكثر من استنطاق ذاتى لما يعتمل ويثوى فى أعماق هذا النص. أقول «استنطاق»؛ لأنها لن تدّعى فهم هذا النص فهماً شاملاً، بل هى ستقف على بعض دواله وأجزائه التى تراها ضرورية لعملية هذا الفهم. إلى جانب هذا وذاك، فإن نص أدونيس

* شاعر وكاتب من سوريا، يقيم فى ألمانيا.

الذى سأتناوله هنا هو من العمق والشمولية بحيث يتعذّر، بل يكاد يكون من العسير، استجلاء كامل دواله وشيفراته وذراته ـ موناداته التاريخية والشعرية والبلاغية والأسلوبية والجمالية... إلخ.

فهو نص يتمرّد على كل من يحاول استخلاص النتائج الأخيرة المطلقة منه. أى أنه مفتوح على آفاق وعوالم واسعة، بحيث يكون من الشاق استكناه جميع أبعادها ودلالاتها وأعماقها وسطوحها المختلفة. وكى لا أسقط فى فخ العموميات والاستطرادات الزائدة، فإننى أسارع لوضع النقاط على الحروف؛ دالفاً إلى أجواء هذا النص بكل الحذر المطلوب، ومبتدئاً بالملاحظات التالية:

١ ـ ليس عندى أدنى شك بأن أدونيس كان قد ابتدأ يتجاوز نصوصه القديمة، الشعرية منها والنثرية، اعتباراً من كتابه ما قبل الأخير (أبجدية ثانية)، على المستوى الرؤيوى والدلالى والأسلوبى العام. فهنا فى هذا الكتاب، أقصد (أبجدية ثانية)، قدّم أدونيس للمرة الأولى نصاً مفتوحاً إلى أبعد الحدود، ومتشعباً إلى شعاب كثيرة، يتجاوز فيه النظرة التقليدية أو البنيوية لمفهوم الشعرية والشاعرية[٢]، خالطاً أنواعاً أدبية مختلفة فيه، من سرد ونثر وتعليق ونقد واقتباس وتراث وإشارات دينية وأسطورية وفلسفية كثيرة.

إننى، وانطلاقاً من هذا النص، أراه وقد بدأ يحاول تطبيق ما كان قد تنبأ به نفسه منذ سنوات بخصوص مستقبل الشعر؛ وذلك عندما أكّد أن القصيدة المقبلة ستكون حافلة بـ:

> المسرح والرواية، التاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها، نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسماً هندسياً وموسيقى. ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء.[٣]

إن تطبيق أدونيس فى الشعر لما ينظّر له ويدرس آفاقه كما كان قد فعل فى كتابه (زمن الشعر)، ليس بجديد على كل حال، ولكنه هنا يكتسب طابعاً جديداً؛ من حيث تأصيله لهذا التطبيق، تأصيلاً يجعله يقف على قدميه، ضمن حقل اللغة العربية، تكون بمثابة أبجدية ثانية حقاً.

٢ ـ اعتماداً على ذلك، فإن أدونيس سيواصل فى نص (الكتاب ـ أمس المكان الآن) أعمال التشعب والتشظى لخطابه الشعرى، كى يدفعه عمقاً فى مجاهيل خصبة وجديدة فى باطن اللغة وجمالياتها وآلياتها البصرية والسيكولوجية، وفى باطن التراث الشعبى والتاريخ السياسى والدينى والأسطورى... إلخ. كل ذلك ضمن وحدات إبستمولوجية ـ معرفية، أعتقد أنها سابقة على التكوين الأولى للنص، تحتوى على دلالاتها المختلفة من داخلها، وتستدعى، بارتباطاتها بالمشحون العاطفى والإنسانى، فتحاً شاسعاً لا نهاية له من الأسئلة والتصورات المعنوية فى جسم النص.

٣ ـ هذه الوحدات والدلالات، إنما خلقت على شكل أوعية، لما سيثيره النص فينا من تساؤلات واستفزازات ومعطيات وإعادة نظر للكيان الكلى الموضوعاتى والأسلوبى للنص. انطلاقاً من هذا، فإننا سنواجه أنفسنا نخوض فى حقول معرفية وبيانية وعرفانية ـ غنوصية، ملغومة أكثرها بالمستتر والمتخفى؛ أى باللامستنطق واللامتآلف من الكلام والصور؛ حقول سنعتقد معها أننا إزاء إعادة كتابة جديدة للتاريخ العربى، أو إعادة تصحيح لمسار الفكر العربى ـ الإسلامى، أو إزاء نسف لكل المعتقدات والروايات التراثية التى كنا قد ظننا يوماً أنها حقيقة واقعة؛ وأخيراً إزاء تسجيل حضارى ـ شعرى لكل ما يخص الحياة العربية، إبداعاً وشعراً وكلاماً وفلسفة وسيرة وتأريخاً، ابتداءً بالجاهلية وحتى نهاية العصر العباسى والمملوكى.[٤] كل ذلك على شكل ملحمة هوميروس أو الكوميديا الإلهية لدانتى.

٤ ـ هذا النص التراجيكوميدى، كما يحلو لى أن أسميه، سيتخذ من فعل القتل ـ الذبح ـ الشنق ـ القطع ـ الحزّ ـ الإعدام... أساساً واقعياً له فى حيثيات لغته وتخييلاته؛ أى أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتهى، كونها فى الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهى قائمة فى هذا المناخ الكونى، ابتداءً

بهابيل ومروراً بعلى والحلاج والحسين ومستمرةً إلى هذا اليوم، ضمن الكيان العربى والإسلامى خصوصاً والأوروبى العالمى عموماً.

بعدكل هذه الملاحظات، سأحاول الآن فتح مصراعى هذا النص وأدلف إليه بكل هدوء وتبصّر.

فى الصفحة الأولى سأجد أمامى مدخلاً للمتنبى، سيكون بدوره مدخلاً لكل مستويات النص المتعددة. إنه قوله: «ومنزل ليس لنا بمنزل» حيث سأعرف، منذ الوهلة الأولى، أننى إزاء نص اغترابى ـ انسلاخى عن كل ما يثيره المكان (الوطن ـ البيت) فى النفس من حميمية وانتماء. هذا الاغتراب، لدى المتنبى وأدونيس على السواء، سيتخذ له مستويات متعددة، أنطولوجية وسيكولوجية واجتماعية وسياسية ودينية... إلخ. بالتالى سيضعنا أمام التساؤل العسير: كيف يمكن للإنسان أن يشعر بالانتماء إلى أماكن (منازل) هى ليست له أساساً؟ أو كيف سيجد هذا الإنسان منقذاً له فى هذا العالم المغترب عنه وفيه؟ أو كيف سيتوصل هو نفسه إلى ذاته، ويصبح هو هو، طالما لايزال هذا العالم الخارجى يقف حاجزاً بينه وبينه أو بين ما هو عليه وما يطمح إليه؟

١ ـ السياق البرّانى ـ الظاهرى:

فى الصفحة التالية سأجد ثلاثة نصوص متوازية، وهى ما ستكرر دائماً فى ثنايا الكتاب كله، إلا فى بعضه، من مثل «فاصلة استباق» و«هوامش». هذه النصوص ستتوزّع على ثلاثة أنساق هى:

(أ) نسق الراوى، الذى سيأتى دائماً فى الجانب الأيمن من الصفحة.

(ب) نسق الشاعر ـ الذات (الأنا الرائية) الذى سيتوسط النسقين.

(جـ) نسق المعلّق والشارح الذى سيكون على الجانب الأيسر من الصفحة.

إضافةً إلى هذه الأنساق، هناك نسق آخر مستقل، أو هكذا يتراءى للقارئ، سيأتى فى أسفل الصفحة، يمتاز بأفقية ذاتوية، تحاول أن تختزل ما قيل فى كل صفحة من كلام، على شكل رموز وإشارات، إدانةً وسلباً للحدث والأشخاص؛ إنه نسق الهامش.

من هذا كله ستكون عملية فهم النص الواحد على الصفحة الواحدة مشوبة بكثير من التعقيد والصعوبة والانغلاق.

من الناحية الفنية سنلاحظ أن نسق المعلق والشارح (جـ) لن يضيف الجديد إلى النسقين (أ) و(ب)، ولكنه يضفى عليهما، على كل حال، الكثير من الضوء. كما سنلاحظ أن نسق الراوى (أ) سيكون مختلطاً بأصوات متعددة، فمرة هو صوت من التاريخ، ومرة من الحاضر، على شكل انعكاس للأول، ومرة هو صوت الشاعر الذى يتوسطهما.

إزاء هذه الأنساق المتعددة، سنشعر وكأننا أمام مسرح تاريخى ـ أنطولوجى ـ يقف عليه راوٍ، سارداً وقائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتى شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالى مستقل. أخيراً سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعاً سير المسرحية/ الرواية بتدخله المتواصل فى أحداثها المتسلسلة، وذلك كى يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وغَلق واستتر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة.

سأعطى، هنا، مثالاً على هذه الطريقة المسرحية (الفنية) فى الكتاب؛ فى الصفحة الأولى منه يقول الراوى (أ):

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الاشياء وتولد فيها
لا تعرف حدّا
بين الماضى والحاضر
وُلد الشاعر
فى رملٍ يعلو فى صعدٍ

فى صحراء لغات، ولد الشاعر.

وهنا، نرى اختلاط الأصوات، كما ذكرت، فى صوت الراوى بحيث لا يغدو هذا الأخير مجرد راو للأحداث، بل خالقًا أو دالاً رمزيًا عليها.

يقول الشاعر (أ) :

شئ هوى

ماسحًا بيديه

تجاعيد أمى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده.

وسنلاحظ من هذا الكلام، أنه عبارة عن تعليق رمزى/ ميثولوجى للأول. وهو ما قصدته من التدخل الفردانى فى أحداث المسرحية/ الرواية. ثم يقول الشارح (جـ) : «صعد: صخرة ملساء، يكلف الكافر صعودها...» وهو قول سيسند، بطريقة غير مباشرة، المعنى المتضمن فى القولين الأولين: وسيعطيهما زخمًا لغويًا وبيانيًا آخر.(٥)

أخيرًا، يقول الهامش :

للفرات، لدجلة، للغابرين لغات، وشعرى إعجامها وإعرابها. (انظر ص ٩)

إننا سنجد أنفسنا أمام هذه الصفحة (اللقطة الأولى من المسرحية)، نتواجه، إذن، مع راوٍ يقدم لنا حفنة من الدلالات التى هى بدورها أسئلة عن مولد الشاعر، ولنقل، المتنبى أو أدونيس أو أى شاعر آخر؛ دلالات تشير إلى هموم الشاعر التى تولد وتكبر وترحل معه وبه إلى أزمان وأماكن، يهجر أو يلتجئ إليها. هموم هى فى الختام طقوسه الخاصة التى يتمكن من خلالها فحسب أن يشعر «برياح الجنة تسرى فيه»، كما يقول الراوى نفسه. (ص ٩)

ونتواجه، من ثم، مع شاعر (الأنا الرائية) الذى يذهب إلى الإفصاح عن المعنى ذاته؛ أى عن ذلك القدر الذى سيرسم طريق الشاعر بمنظور أسطورى/ ميثولوجى دينى، تتقابل أضداده على نحوٍ جلى: فهناك «الشيطان» مقابل «الملاك»، و«العدم» مقابل «الوجود»، و«البدء» مقابل «الميعاد»، و«الألفة» مقابل «الغربة» وهكذا... وسنشعر أننا هنا أمام ثنائية غنوصية/ هرمسية (نور وظلام) واضحة فى دلالاتها ورموزها الخفية.

أخيرًا، سنتواجه مع نسق التفسير، الذى سيزيد المعنى إيضاحًا واستغوارًا فيه؛ من حيث إنه سيعطينا صورة مفصلة وواقعية عن عملية ولادة الشاعر وارتحاله فى «رملٍ يعلو فى صعد»؛ كما أنه سيزيد المشهد تألقًا وزخمًا. عندما يقدم لنا شرحًا لكلمة «صعد» القرآنية (المدثر ـ ١٧)، التى ستثير فينا أيضًا دلالات تاريخية أخرى من حيث نوعية التعذيب الإلهى للكفار وأتباعهم الشعراء الذى ينتظرهم فى آخرتهم.

أما لو أننا رحنا نعاين المكتوب فى هامش الصفحة؛ أى: «للفرات، لدجلة، للغابرين لغات... إلخ.»، فإننا سنلاحظ أن الشاعر (الأنا الرائية) ـ يقدم لنا تحدّيًا لذلك القدر الذى انساق إليه طائعًا أو مختارًا، أقصد من حيث مواجهته أو تعاليه الترانسندنتالى (Transzendent) لذلك العذاب الميثولوجى/ السيزيفى/ أو الدينى المتمثل هنا بشخصية «الوليد أو المتنبى»؛ بالتالى رفضه له، وإعلانه العصيان والتمرد عليه، وذلك بجعل شعره يسمو على «الفرات ودجلة والأشياء»، ضمن علاقة بلاغية اطرادية. أى أنه إذا كانت لهذه الحدود المكانية ـ الثلاثة ـ لغاتها، فإن شعره سيكون «إعجامًا وإعرابًا» لها. حيث سيتضح لنا هذا التعالى الترانسندنتالى على المعنى الرمزى/ الميثولوجى والدينى/ للزمان والمكان فى نسق العبارة، من خلال إدراك أهمية الإعراب والصرف والنحو واشتقاق المعانى (عن طريق غريب الكلام ـ إعجامه) بالنسبة إلى اللغة عمومًا والعربية خصوصًا.

سيلاحظ هنا أن أدونيس إنما يستعير أو يتقمص قول المتنبى؛ ربما بشكل لا شعورى منه أو بشكل مقصود؛ الذى ورد فى ديوانه فى أماكن مختلفة على النحو التالى:

١ ـ إن هذا الشعر فى الشعر ملك

سار فهو الشمس والدنيا فلك

٢ ـ الناس ما لم يروك أشباه

والدهر لفظ وأنت معناه

٣ ـ أريد من زمنى ذا أن يبلغنى

ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

حيث سندرك، هنا، فى قول المتنبى مبالغة/ متعالية Transzendent (٦)ـ زمانياً ومكانياً ـ (هى نفسها التى قصدها أدونيس فى قوله السابق الذكر) على الحد الذاتى والموضوعى للأشياء واللغة والكون.

أعود فأقول، إن هذا التكامل التآلفى، من حيث المعنى خصوصاً، بين الأنساق الثلاثة إضافة إلى الهامش، يكاد يشمل الكتاب كله، إلا أنه قد يأتى فى مكان ما غير متجانس، وفى مكان آخر متباعد ومنفصل عن بعضه البعض، خاصة عندما يميل الراوى إلى الإكثار من الشواهد، كما فى الصفحات (١١ ـ ١٩ ـ ٢٠ ـ ٢١ ...) أو عندما يفيض نسق الشاعر(ب) عن حدى النسقين الآخرين، كما فى (١٠٢ ـ ١٠٦ ـ ١٠٧ ...).

فاصلة استباق:

ننتقل الآن إلى فصل آخر من الكتاب تحت العنوان المذكور، وهو من الوجهة الفنية نص يكاد يكون مستقلاً عن فصول المسرحية، من حيث إنه لا يحتوى أى أنساق أو أشخاص (رواة) آخرين غير الشاعر نفسه.

فى هذا الفصل نلاحظ أن النص يفتح أشرعته للكلام السردى المنثور الذى يريد أن يفيض الشرح والتفسير والتعليق على ما سبق قوله، أو يضع أسئلة جديدة أمام نص سبقه أو سيليه؛ بحيث يغدو قفلة ضرورية فى جسم المسرحية ـ الشعرية أو الرواية الملحمية. فمثلاً نقرأ على الصفحة (٨٠):

القتل، القتل، القتل، فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدودب، نقول: خيط ما يربط بين ماضى الولاية ومستقبلها مروراً بالحاضر.

وهو قول يلخص أو يكاد، ما كان قد قرره الشاعر سابقاً بخصوص «الولاية أو الإمامة»(٧)، اعتباراً من صفحة (٢٥) وحتى (٧٨)، من حيث إنها، (أى الولاية ـ الإمامة)، كانت قد سلبت واغتصبت بحد السيف والقوة العشائرية منذ أبى بكر مروراً بزياد بن أبيه وحتى العصر الحاضر.

وإذا كان هذا الفصل من المسرحية لا يكاد يعنى الكثير من الناحية الفنية والتاريخية، فإنه يقدم لها من الوجهة الشعرية زخماً وتشظياً معرفياً آخر، يتلاقى وإياها فى البعد المعنوى فى خاتمة المطاف.

الهوامش:

فى هذا الفصل من الكتاب (المسرحية) ينحرف الشاعر بنصه، ليدخل به عميقاً إلى باطن الشخصيات التاريخية، وفى مقدمتها الشعراء فى المرحلة الجاهلية والأموية والعباسية، حيث نراه يقيم حواراً شعرياً معها، كثيراً ما يضفى على نصه الأصلى (أقصد الأنساق الثلاثة والهامش) معانى جديدة، أو لنقل يضئ خشبة مسرحه (الممتلئة بالجثث والقتلى والمؤامرات المتحولة) إلى (ماكبث عربى من الطراز الرفيع) أنوار ساطعة مختلفة الألوان، كاشفة عن بواطن الأمور برموزها وإشاراتها المتعددة.

إن أدونيس يقدم فى هذا الفصل نصوصاً قائمة بذاتها، شكلاً ومحتوى، إذا قرأناها منفصلة عما قبلها وبعدها، ولكننا سنجدها تخدم المعنى العام للكتاب، فى حال قراءتها بوصفها سلسلة تتابعية للمشاهد التى عرضت والتى ستأتى فيما بعد.

فعن طريق استكناه الشاعر معالم وبواطن شخصيات وشعراء من مثل تأبط شراً والسموأل والمتلمس والوليد بن يزيد ووضاح اليمن، نزداد معرفة بعمق الجرح والقتل العربى وتاريخه الطويل.

غير أن هذا التأريخ لفعل القتل فى الجسم العربى، لا يعنى بحال أنه يضيف جديداً علينا فى مادته المتوزعة فى بطون كتب التراث والسير والأغانى، بل هو، كما أحب أن أعتقد، يذهب إلى تأجيج ذلك الفعل، على المستوى الشعرى، فنياً؛ بالتالى يحاول أن يخلق منه تراجيديا عربية

خاصة بنا، تنوس بين موقفي الهللينستية - العدمية والصدامية/ التدميرية destruktiv تجاه الأحداث والوقائع.

الأوراق:

وهى تتألف من خمسين ورقة، إضافة إلى واحدة بلا رقم؛ يقول عنها أدونيس إنه قد تم العثور عليها «في أوقات متباعدة ألحقت بالمخطوطة» (ص ٢٩٩) التي تنسب إلى المتنبي ويحققها وينشرها أدونيس نفسه، كما تشير فاتحة الكتاب إلى ذلك. (ص ٣) من الناحية الفنية نلحظ أن هذه الأوراق تلعب، بوصفها حلقة إضافية فى الكتاب، دورها المدروس بعناية ضمن السياقات الشعرية والتاريخية، وذلك من حيث تشظيتها للأحداث، عبر حالات عدمية (هللينستية) انشطارية يحياها الشاعر نفسه، فى مكان وزمان محددين. انظر مثلاً بهذا الخصوص الورقة IX وX وXII وXIV... إلخ. وسنلاحظ أن هذه الأوراق تحيلك على حالات فجائعية، تريد أن تؤكد فى الختام حقيقة واحدة هى أن هذه الحياة التى نعيشها اليوم «لا تقول سوى موتها» (ص ٣٢١)، وأن هذا الموت هو: «ميراثنا ومعراجنا» (ص٣٢١).

غير أنه ربما تكون هذه الأوراق من جهة أخرى، فواصل استراحة للشاعر، الذى نراه مثقلاً بالتاريخ العربى - الإسلامى منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة. أقول فواصل، لأننا نلاحظ، هنا، أن الشاعر يحاول تخفيف أو إيقاف ذلك التراكض واللهث الشديدين خلف مجريات ذلك التاريخ وهوامشه الكثيرة.

إننا هنا إزاء استراحة، فاصلة موسيقية حقيقية، بين مشاهد دموية تمر أمامنا على خشبة المسرح، تريد تهدئة خواطرنا وفتح أعماق أرواحنا على آفاق مستترة دافئة وجميلة.

الفوات فى ما سبق من الصفحات:

هنا نجد أنفسنا أمام نصوص مختلفة، يرويها رواة متعددون، عن أحداث تاريخية، بلغة شعرية تحاور مرة أقوالاً مأثورة أو خرافة مثلاً (ص ٣٣٤ - ٣٣٦)، أو خطب حروب ووقائع (ص ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٤١...) مرة أخرى.

لاشك أن هذه النصوص تزيد قوة أحداث التراجيكوميديا العربية سطوعاً وعمقاً، وذلك بإحالاتها وإشاراتها المتعددة إلى شخصيات وأقوال تاريخية شهيرة، قيلت فى حوادث مهمة من مثل: رحمان اليمامة، على بن أبى طالب، يوم الجمل، عمار بن ياسر، معاوية، عائشة... إلخ. غير أنها لا تملك، كما أعتقد، أن تكون نصوصاً مستقلة بذاتها.

٢ - السياق الجوانى:

إن أول ما يلفتُ النظر فى نص (الكتاب) من حيث مستوياته الداخلية، هو اتكاؤه الكبير على التاريخ العربى - الإسلامى، وبالأخص على ذلك الصراع السياسى الدينى الدامى بين الشيعة والسنة، ابتداء بيوم السقيفة، مروراً بعلى ومعاوية وانتهاءً بالعصر العباسى.

هذا الصراع الذى خلف وراءه آلاف الضحايا والشهداء، ولا يزال إلى الآن ناشباً أظافره الدامية فى الجسم العربى والإسلامى من المغرب وحتى أفغانستان؛ هو الذى سيحرك، إذن، دفة الكتاب من البداية حتى النهاية. وسنلاحظ على امتداد نصوص هذا (الكتاب) أن أدونيس إنما يحاول أن يجد معادلاً منصفاً للحق الضائع للشيعة المحرومين والمنفيين والمضطهدين الذى سلبتهم إياه السنة، أو لنقل بشكل أعم، شريحة العسكر والحكام والطغاة.

وأدونيس لا يحاول استخلاص ذلك الحق من أيدى مغتصبيه على نحو مقصود أو مباشر، بل إنه يتركه يتلامح من خلال نصه على شكل إدانات مفتوحة، يترك أمر الحكم عليها للقارئ نفسه.

وهو يعتمد فى كل هذا على ذاكرة هذا القارئ وفطنته التى تعرف كثيراً من تفاصيل تاريخ الصراع السياسى الدينى فى الجسم العربى - الإسلامى. هذه الذاكرة أو سلطة القارئ التى يخاطبها أدونيس فى نصه، سيجعلها من حيث تدرى أو لا تدرى، هى الحاكمة بأمرها بشأن كل ما سيروى أمامها على لسان الراوى أو ما ستقرأه على لسان المتنبى بلغة أدونيس، وشروحات وتعليق الأخير على الأحداث والشخصيات؛ بحيث إن إطلاق الأحكام المعيارية القيمية والجمالية ستكون من اختصاصها هى (أى سلطة القارئ) فحسب على كل ما سيجرى أمامها ويقال لها.

هذا من الوجهة التقنية الصرف؛ أما من الوجهة الإبستمولوجية ـ المعرفية فإننى لا أعتقد أن أدونيس يحاول من خلال (كتابه) إثبات حق الشيعة فى الخلافة أو الإمامة أو الولاية على نحو تقريرى فقهى جاف. بكلمة أخرى، إن أدونيس ليس من البساطة ليذهب فى (كتابه) هذا إلى حد الوقوف أو الانتماء إلى سلطة الخطاب العرفانى (الغنوصى ـ الهرمسى) ضد الخطاب العقلى الفلسفى منذ الكندى حتى ابن حزم وابن رشد(٨)، بل هو يحاول، كما يبدو لى، إدانة التطبيق التعسفى للخطاب الأخير فى نظام الحكم، والمقصود هنا السّنى منه، كون أن هذا الأخير كان قد ارتبط بالأول (البيانى ـ العقلى) على نحو من الأنحاء.

ولما كان التطبيق، مثل أى عملية ترجمة لنص من النصوص الشعرية، لأى خطاب إيديولوچى أو سياسى أو دينى، يعتبر خيانة فى نهاية المطاف له(٩)، فإنه من نافل القول أن نشير إلى التطبيق الاستبدادى التوليتارى للخطاب البيانى العقلى فى نطاق نظام الحكم السنى.

عموماً، ينهج أدونيس ـ فى كتابه ـ نهج وإدانة نظام الحكم السياسى فى التاريخ العربى الإسلامى الذى طلع من معطف سقيفة بنى ساعدة واستمر قروناً طويلة، دون أن يعلن انتماءه لأى نظام آخر بشكل مباشر.

ولكن القارئ يستطيع أن يستشف رائحة هذا الانتماء هنا وهناك، بطريقة غير مباشرة. لنأخذ مثالاً على هذا، يقول أدونيس:

وثنى الراوية (أ) هرع الناس يأتون بيت
على ـ «اذهبوا ليس هذا إليكم لن أكون الخليفة
إلا بحق» (..) (ب) هرع الناس يأتون بيت
على ـ أهل بدر على رأسهم:

«أنت أولى بها»

أترى يتحول جسمى؟ أشراع هو الآن ـ

ماجت عواصف أتراحه

ورمته إلى مرفأ غيهبى؟

أناى ـ والتمزق إيقاعه؟

وفى الهامش يقول:

يؤثر أن يبقى طفلاً يرضع، لكن

من ثدى الأشياء. (ص ٣٠)

فهنا نلاحظ أن ما يقوله أدونيس فى المتن، أى فى النسق الثانى، هو المعادل المماثل للذى قاله الراوى فى النسق الأول؛ كذلك الهامش أتى مطاوعاً وخادماً للمعنى نفسه الذى يريد أن يوحى بطريقة غير مباشرة إلى أولوية على بالخلافة، وزهد هذا الأخير فيها، كما كان فى بداية أمره. وهذا معنى إيثاره أن يبقى «طفلاً».

هذا التكامل المعنوى بين نصوص الأنساق الثلاثة والهامش نكاد نراه، كما قلت، فى أماكن كثيرة؛ منها على سبيل المثال: (ص ٣٢ ـ ٣٦ ـ ٥٩ ـ ٦٢ ـ ٦٣ ـ ٧٢ ـ ١٢١ ... إلخ). وهو تكامل يريد أن يؤكد معانى عرفانية واضحة للعيان أحياناً ومتخفية وراء ألفاظ واستعارات وإشارات عديدة فى أحيان كثيرة.

أى أننا من خلال هذا التكامل، بين صوت الراوى والشاعر والمعلق والهامش، نستطيع أن نستشف رائحة ذلك الانتماء الباطنى غير المعلن عنه فى النص.

جنون القتل:

يكاد أن يكون (الكتاب) سجلاً ضخماً بأسماء القتلى والضحايا، بحيث يغدو استثناءً أن تمر صفحة دون ذكر أسماء قتلى أو استعمال فعل القتل ومشتقاته ودلالاته المتعددة، مثال على ذلك:

وثنى الراوى عنه:

ـ ياللعار

خير من هذه النار

أكره أن أقتلكم من أجل الملك

وأكره أن أملك حربًا.

وثنى الراوى:

زمن ينطق، لكن

لا ينطق إلا

من شفتي سيف.

وفى المتن يقول:

أهل الكوفة ـ كل

جسد أنقاض

تتناسل فى أنقاض.

أهل الكوفة

ـ ولدوا سيفًا يتقلد رأسًا

رأسًا يتقلد سيفًا .

أهل الكوفة ـ كل

يحمل فأسه،

كى يقتل نفسه.

وفى التعليق نقرأ:

حوار بين الحسن بن على وأصحابه، بعد أن تنازل عن الخلافة لمعاوية سنة ٤١ هجرية.

وفى الهامش نجد:

بيدى قاتل، وعلى حد سيف،كتب الوقت آياته.
(ص ٦٢)

ففى هذه الصفحة الواحدة، نلاحظ أن فعل القتل ومرادفاته الكثيرة (النار ـ الحرب ـ السيف ـ الكره ـ الفأس ـ القاتل ـ الأنقاض) يكاد يعمى الأبصار. إنه بالفعل جنون ـ أو شهوة القتل هنا.

إنه المفتاح السرى، بعد موت محمد (ص) ٦٣٢م، لكل تاريخنا السياسى والدينى، بله دليل هاتفنا الخصوصى فى العالم، الذى يستطيع كل إنسان وفى كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه.

هذا على المستوى الموضوعى، أما على المستوى الذاتوى، فإننا سنجد أن هذا الفعل التدميرى (destruktiv) يتغلغل سحيقًا فى أعماق الشاعر؛ بحيث إننا لن نجافى الصواب لو قلنا: إن أدونيس يشعر فى مكنونه الداخلى، بالدورة الدموية المتآكلة التى أصابها القلق والخراب من جراء كل هذا النزيف الطويل من أجل الكلمة/ الحق، أو لنقل من أجل الحفاظ على المتبقى من «جنة الشعر والشعراء» على هذه الأرض التى تحاصرها النيران من كل الجهات، بحيث غدا كل شاعر، وأيضًا كل متمرد، وثنى، دينى، أسطورى، سوريالى، صوفى مبدع يخرج على قانون الجماعة والعرف المتوارث، معرضًا للقتل والذبح والتصفية.

إن الشاعر فى الصفحة المذكورة؛ إذ يستخدم مثلاً الحسن بن على ضحية، كبش فداء من أجل تفادى اندلاع الحرب بينه وبين معاوية ـ أى تنازله عن الحكم ـ فإنه يريد أن يشير إلى أن هذه التضحية هى أيضًا واحدة من رموز فعل القتل ذاك الذى لا يمكن لإنسان أن يتجاوزه، سوى بقتل نفسه؛ أى باستسلامه للأمر الواقع.

كما أن إشارته إلى إمكان أن يتقلد «رأس سيفًا» تحيلنا، بشكل غير مباشر، إلى ما كان قد قاله هيجل بخصوص الدين والطبيعة والإنسان فى الشرق القديم حيث ترتبط هنا القسوة، كما يؤكد هيجل:

بالحياة الحسية الخالصة عندما لا يبلغ الوعى مرتبة التصورات العامة، لأن الطبيعة من حيث هى طبيعة تكون هى الأعلى، أما الإنسان فلا قيمة له، أو ليس له إلا قيمة ضئيلة للغاية.(١٠)

هذه الحسية المتوحشة التى لم تستطع أن تبلغ مرتبة التصورات العامة، هى التى يمكنها أن تكشف لنا أسباب أو أسرار إمكان أن يتقلد «رأس سيفًا»، هذا الذى سيصبح القتل مبررًا أنطولوجيًا/ وجوديًا له على المستوى الغريزى (شهريار مع نسائه) والسياسى (كاليجولا ضد مواطنيه) والعنصرى (هتلر ـ السوبرمان النيتشوى الجرمانى ضد العالم).

على هذا الشكل سيصبح التأريخ لهذه الحسية المتوحشة، خاصة على النطاق العربى، سيفًا يكتب «الوقت آياته» عليه.

بالرغم من أن التاريخ السياسى العالمى لم يكتبه فى الحقيقة، كما يعترف هيجل نفسه، سوى حملة السيوف والرايات منذ يوشع بن نون مروراً بالإسكندر المقدونى وحتى چنكيز خان وتيمور لنك. لكن مسألة «الحساسية المفرطة - المتوحشة» التى يمتاز بها الشرقى عموماً، والعربى خصوصاً، لا تجعله مولعاً بالقتل فقط على مستوى الحكم، ولكنها تدفعه أيضاً إلى ممارسته على المستوى الفكرى والدينى والمعيشى والعائلى والعقائدى... إلخ. بحيث نراه يتشفى بقتل أعدائه الوهميين والحقيقيين، قتلاً رمزياً أو فعلياً، وذلك فى البيت أو المدرسة أو مكان العمل... إلخ، وهذا ما يجعل مسألة تحكيم العقل (أو بلوغ مرحلة الوعى التصورى العقلى للعالم) عنده؛ أى عند الإنسان العربى، فى المواقف اليومية والسياسية والدينية عملية استثنائية.

إن أدونيس إذ يدين منطق القتل هذا، فإننى لا أراه ينطلق فقط من خلال «المفكر به» بل من منطلق «المحسوس به» والمعيش من خلاله أيضاً. وإذا كنت قد سقت من قبل مثالاً على فعل القتل ومشتقاته التى يستخدمها أدونيس فى (كتابه)، فإننى أستطيع أن أشير إلى صفحات كثيرة تسيل منها الدماء حتى التخمة، تحت عناوين مختلفة، من مثل: (ص ٦٩ القرامطة وبطش زياد بن أبيه، ص ٨٠ بلادنا ذبح قرابين وطلاء قبور بالحناء، ص ١٠٦ الحسين دماء الفرات، ١١٠ عبد الله بن زيد والفؤوس اللامعة، ١٣٩ عبد الملك ورأس مصعب بن الزبير، ١٤٥ الحجاج والبصريون، ١٥١ نكبة الخوارج، ١٦٧ - ١٦٩ الشام والدمار، ١٩٨ الناجون دماء مهدورة، ٢٨١ النفس الزكية وحز الرؤوس... إلخ).

إن جنون القتل الذى يعصف بـ (كتاب) أدونيس يكاد يدنيه من كتاب «المراثى» لإرميا أو كتاب حروب وملوك بنى إسرائيل، كما عند حزقيال ودانيال وغيرهم من أنبياء العهد القديم.

ولكنه جنون متحصل من دراية معرفية طويلة بسيرة الحاكمية العربية (السنية) على الخصوص، ومنهجيتها السياسية الدموية فى تصفية الأعداء والإيديولوجيات المناهضة، خاصة العلوية والقرمطية والخارجية والصوفية والإباظية والحشاشة... إلخ.

من هنا يصعب عزل الإيديولوجيا عن الشعر فى هذا (الكتاب). وكأننى بأدونيس يحاول، بقصد أو دون قصد، هنا أن يؤكد، كما ألمح إلى ذلك أيضاً كل من باختين وتودوروف، باستحالة عزل الشعر عن الإيديولوجيا، كون أن الاثنين يشكلان حلقة واحدة فى الختام، قائمة فى السياق المعرفى والإبداعى والاجتماعى والسياسى؛ حلقة تجتمع فروعها فى جسد اللغة وتمتد جذورها إلى حقول كل العلوم الإنسانية فى حيز من المكان والزمان تجتمع من المجتمعات.(١١)

إحياء المؤلف والإنسان:

إذا كان ميشيل فوكو قد أمات الإنسان أنطولوچيا ورمزياً، ورولان بارت قد أمات المؤلف وأحيا بدلاً منه قارئاً مستقلاً بذاته عن النص، بحيث يغدو هذا الأخير غير موجود أساساً دونه، وإذا كان البعض من البنيويين الجدد قد حدد عمل الشاعر بمجرد تلقى المثل العليا أو التصورات الأولية أو نسخها وتقليدها، بحيث يصبح عمله هذا مجرد نسخ أو وساطة لغوية بين تلك المثل والقارئ.(١٢) أقول إذا فعل هؤلاء ذلك، فإن أدونيس فى (الكتاب) يحاول بوعى، أو دون سابق وعى منه، أن يعيد الدور للإنسان والمؤلف والقارئ معاً.

فالإنسان لديه، (سيان إذا كان عليا أو طرفة أو عمار بن ياسر، أو المتنبى أو جميل بثينة أو السموأل أو وضاح اليمن) يكمن فى مركز نصه، وتدور كل أحداثه وأفكاره وتداعياته وإحباطاته وآماله حوله وعليه. بينما المؤلف الذى هو المتنبى متقمصاً أو متجسداً بصورة أدونيس، فإنه هنا هو صانع كل تلك الحوادث والشخصيات على المستوى اللغوى والإبداعى، بحيث يستحيل أن يدعى أى بنيوى أو تفكيكى بأن نصاً مثل (الكتاب) يمكن أن يقوم من جراء نفسه فى فراغ عالم بذاته ومتحقق لذاته، أو أن شخصاً آخر غير (أدونيس) يمكنه ادعاء كتابته. كما أن المؤلف هنا ليس مجرد ناقل وناسخ لحوادث التاريخ ومصوراً لغوياً لشخصياته وراسماً طبوغرافياً لجغرافيته المكانية، أو مجرد وسيط لغوى سيميائى لمثل ميتافيزيقية عليا أو عقول مفارقة (Archetypen) كونية عائمة فى الفضاء، بل هو خالق

لعالمه الخاص بوعي كامل، وذلك على المستوى اللفظي والبلاغي والجمالي والمنطقي والسوريالي والصوفي والخلقي والديني... إلخ.

أما القارئ، فإن أدونيس نراه يتعامل معه على أساس أنه مبدع ثان آخر مكمل للنص الأصلي، كونه يتركه يتحرك داخله بكامل حريته، معرفياً وشعرياً ونقدياً.

إن القارئ على هذا الأساس يشارك في خلق أو هدم النص، من حيث يحقق ذاته من خلاله أو يتماهي معه أو يتعارض وإياه؛ ولكنه لا يمكن أن يكون في كل الأحوال هو «النص الأصلي»، أو أنه لا يمكن أن يكون ممكناً على الصعيد الوجودي والإبداعي دون وجود ذلك النص ؛ أي أنه ختاماً لا يمكن أن يتحول ـ بوصفه قارئا ـ إلى سلطة حقيقية تلغي دور المؤلف تماماً في عملية الخلق والإبداع.

الشكل البياني ـ الأسلوبي:

لا يكاد يجهل أحد شكل أدونيس ولغته التي يكتب بها أشعاره، فهي من الصعوبة والتعقيد بحيث يتعذر معها فهمها فهماً نهائياً خالصاً. وإنني أكاد أزعم هنا أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك في مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية، جغرافية، لا حدود لها. لغة تتشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [قصدت اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتذوقها بحسه الداخلي، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تنبع من أعماق التراث المعرفي ـ الصوفي، ابتداءً بالحلاج والبسطامي والنفري وانتهاءً بأبي حيان وابن عربي.

هذه اللغة لا ترضى، كما يفعل الآخرون، أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لاواعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تنشد أن تتحول إلى كينونات ذاتية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالاتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة في النص.

عبر هذه اللغة، نلاحظ أن الأشياء والزمان والمكان تتحاكى بطريقة بصرية شخصية فيها الكثير من الحميمية والدفء. مثال على ذلك:

هذه الليلة، لن أرجع للبيت، كما اعتدت،سأبقى ساهرًا،

أسمر مع قافلة الأنجم، أمشي

سادرًا بين الشجر،

وأرى كيف ينام الليل محمولاً على ضوء القمر. (ص ٣٠٢)

فهنا نسمع حواراً داخلياً بين الشاعر ونفسه والأشياء، وحواراً آخر غير مرئي أو مسموع؛ هو حوار هذه الأشياء (النجوم، الشجر، الليل، القمر، الضوء) مع بعضها البعض.

يقول في مكان آخر:

دوار الشمس جنون ظلام، وجنون ضياء،

أنى مال جبين الشمس، تراه يميل،

يترصده السحر الطفل ويربض فيه

ويجيء شروق بين يديه، ويروح أصيل

كل صباح فيه حيّ،

كل مساء فيه قتيل، دوار الشمس نقائض علم...

كم أشبهه،

لكن حياتي، مثل كلامي تأويل.

(ص ٣١٦)

فنحن نشعر هنا بحركة الكون وكأنها تتلاقى وتتصادم وتتآخى وتتماوج مع حركة الشاعر مع نفسه والزمن، الذي يعرف أنه في الختام ليس سوى راصد لها أو مجرد ذرة صغيرة منها، تتحدد بها مرة، وتنفصل عنها أخرى، وذلك

عبر صوت لغوى يتناسج مع حيثياته الشعرية واللاشعورية فى لحظة محددة من الزمن.

وإذا كان لى أن أضيف شيئاً بهذا الخصوص؛ أقصد من حيث عذوبة اللغة وتداخل أجوائها اللاشعورية العميقة، فإننى أذهب إلى الزعم بأن أجمل فصول (الكتاب) هو فصل «الأوراق» من ص ٣٠١ وحتى ٣٢٨، وذلك بسبب ما تحتويه من بوح ذاتى عميق، يتحلل من أعباء التاريخ والقتل. يبقى أن أشير، إلى أن (كتاب) أدونيس هذا، بالرغم من كل الذى كتب عنه، وهو كثير جداً، يحتاج إلى دراسات أعمق وأشمل، بحيث تستطيع هذه أن تكشف عن منطوياته الداخلية ـ السيكولوجية، ومنطوقاته المعرفية وحقائقه التاريخية وآفاقه الإيديولوجية وإحداثياته الإبداعية فى قلب الشعر ـ النثر العربى المعاصر.

ولن أنطق بجديد لو قلت: إنه (كتاب) يكاد يختصر كل أعمال أدونيس السابقة، الشعرية والنظرية على السواء، بله يختصر مسألة الحداثة فى الشعر العربى وامتداداتها ومشاكلها المتعددة، وذلك بوضعه أسئلة كثيرة حول ما يسمى اليوم بمفهوم (النص) و (الخطاب) و(النثر ـ الشعر) و(البيوجرافيا الذاتية) و(الكولاج) و(النص المفتوح) ... إلخ. أقول يضع أسئلة دون أن يجيب عن أية واحدة منها، وذلك بطريقته الخاصة المتميزة.

من هنا، تنبع أهميته وأصالته أيضاً، فى عصر عربى حداثوى شعرى، بات الاستنساخ والمحاكاة والتكرار و«التدبيج السريع» للقصائد والسباحة مع التيار و«الموديلات» الجاهزة عملته الرائجة والمفضلة.

الهوامش:

١ ـ أدونيس **الكتاب ـ أمس المكان الآن**، إصدار دار الساقى لندن ـ بيروت ١٩٩٥.

٢ ـ راجع حول مفهوم الشعرية: كمال أبو ديب **فى الشعرية**. إصدار مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٧، خاصة ص ٩٤، وما بعدها . وأيضاً كتابه الآخر **جدلية الخفاء والتجلى**، إصدار دار العلم للملايين ـ الطبعة الثالثة ـ بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦ على سبيل المثال وما بعدها.

٣ ـ انظر: أدونيس: **النص القرآنى وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص ١٢١.

٤ ـ هذا ما يوحى إليه نص **الكتاب ـ أمس المكان الآن** بشكل عام. وهو الجزء الأول على كل حال؛ بحيث أعتقد أن الأجزاء اللاحقة منه ستلاحق تطورات الأحداث العربية ـ الإسلامية، شعرياً، بعد المرحلة المملوكية، وربما ابتداءً بسقوط غرناطة ١٤٩٢.

٥ ـ يقول شراح الآية ١٧ من المدثر، إن المقصود بها هو الوليد بن الوليد. قارن معناها لدى الزمخشرى **الكشاف** المجلد الرابع دار الفكر، د.ت. بيروت ـ ص ١٨٢، حيث يشير الزمخشرى إلى أن المعنى من قوله: «سأرهقه صعوداً» هو: «سأغشيه عقبة شاقة المصعد».

٦ ـ انظر: **ديوان المتنبى** ، دار صادر، بيروت (د.ت.)! البيت الأول على الصفحة ٣٤١ والثانى ص ٢٥٢ والثالث ٤٧١.

٧ ـ الحقيقة أن لفظة «الولاية» ترجع إلى الصوفية من حيث إطلاقهم صفة الزعامة على وليهم (القطب) على المستوى الروحى ـ الدينى والسياسى، بينما لفظة «الإمامة» فهى التى أطلقها الشيعة، خاصة الإثنا عشرية والإسماعيلية، على قائدهم الروحى ـ الغيبى والسياسى. راجع بهذا الخصوص المعالجة الإبستمولوجية لمعنى هذين اللفظين فى كتاب محمد عابد الجابرى: **نقد العقل العربى٢، بنية العقل العربى**، المركز الثقافى العربى، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩١، من ص ٣١٨ وحتى ص ٣٥١.

٨ ـ راجع بخصوص هذه النقطة، أى الخطاب البيانى العقلى تجاه الخطاب العرفانى ـ الإسماعيلى خصوصاً المنبثق من الهرمسى الغنوصى، محمد عابد الجابرى، المرجع السابق من ص ٣٩ حتى ٢٧٠.

٩ ـ راجع بهذا الشأن: على حرب **المنوع والممتنع. نقد الذات المفكرة**، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٨ ـ ٢٩.

١٠ ـ انظر: هيجل: **العالم الشرقى ـ** الجزء الثانى، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٦.

١١ ـ عن علاقة الإيديولوجى بالجمالى فى نقد النص، قارن ما يقوله ميخائيل باختين فى **الماركسية وفلسفة اللغة**، دار توبقال المغرب ١٩٨٦، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد، ص ٥٨ . وأيضاً تودوروف فى كتابه القيم **نقد النقد**، ترجمة سامى سويدان، بغداد ١٩٨٦، خصوصاً ص ١٢٠.

١٢ ـ بخصوص أفكار موت الإنسان راجع روجيه جارودى: **فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٤٣ ـ ٤٤ . وبشأن موت المؤلف راجع رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ترجمة ع. بن عبد العالى، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٥، خصوصاً ص ٨٧ التى يقول فيها بارت إن: «ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف».

قراءة فلسفية لـ «الكتاب»

عادل ضاهر*

يضعنا أدونيس مجدداً فى عمله الشعرى الأخير [١] فى أجواء ثقافتنا السلطوية، ويدعونا إلى التأمل ملياً فى طبيعة هذه الثقافة التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو فى عمله هذا حريص جداً، باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة فى ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً فى تاريخ عالمنا. وما الحاضر بكل صوره السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضى:

فى ذاكرة

تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدّاً

بين الماضى والحاضر،

ولد الشاعر.

(ص٩)

ليست المسألة الأساسية فى (الكتاب) طبعاً تزويدنا بسجل لأحداث ووقائع فى تاريخ هذه الثقافة تجسد أبشع صور القمع والتسلط والاضطهاد والعنف الجسدى، وإقناعنا بأن هذا التاريخ يعيد ذاته فى حاضر هذه الثقافة فى أشكال وألوان أخرى. هذه، ولاشك، مسألة مهمة فى (الكتاب)، ولكن المسألة الأهم هى خلخلة الأسس التى تقوم عليها هذه الثقافة وتقويض مصادراتها. وهذه المسألة، فى الواقع، ليست شيئاً جديداً فى إنتاج أدونيس، بل إنها ظاهرة على نحو بارز فى

* أستاذ فلسفة لبنانى، يعمل حاليا فى جامعة نيويورك.

نثره وشعره السابق، وتكاد تكون ملازمة لنتاجه فى مجمله منذ أوائل الستينيات. ولذلك، ما نشهده فى (الكتاب) ما هو إلا استمرار لمحاولات الشاعر السابقة لخلق المعادل الشعرى لنقد فلسفى جذرى للثقافة السائدة. من هنا، تأتى الحاجة إلى قراءة (الكتاب) قراءة فلسفية؛ أى محاولة القبض على المغزى الفلسفى الثاوى فى صوره ورموزه، وحتى فى تقنيته أحياناً.

من الضرورى التنبيه، فى البداية، إلى أن الفلسفة ليست شيئاً متعمداً فى (الكتاب) أو فى نتاج أدونيس الشعرى السابق. حيث تكون الفلسفة متعمدة فى الكتابة الشعرية، كما أرجح أنه ينطبق على بعض إنتاج خليل حاوى، مثلاً، يكون هذا على حساب الشعر؛ لأن تعمد الشاعر التعبير عن أفكار أو مواقف فلسفية محددة فى شعره يزيل عن هذا الشعر طابعه المفتوح، من الوجهة التأويلية. بمعنى آخر، أن يتعمد الشاعر التعبير عن فكرة أو موقف فلسفى معين هو أن يخاطب القارئ بقصد أن ينقل إليه هذه الفكرة أو هذا الموقف الفلسفى. ولذلك، سيكون استعماله اللغة الشعرية خاضعاً لهذا الغرض المحدد، مما سيفقد هذه اللغة قابليتها لقراءات متعددة. ولكن ماذا يبقى من شعرية اللغة الشعرية فى هذه الحالة؟

الشعر العظيم، فى نظرى، هو الذى يثير فى القارئ شتى الأسئلة الفلسفية أو يدعوه إلى التأمل الفلسفى فى هذه القضية أو تلك، أو هو الذى يكون مشحوناً بالإيحاءات الفلسفية، وليس الشعر الذى يتفلسف ويجعل هدفه، بالتالى، قول شئ ذى مغزى فلسفى محدد. إنه الشعر الذى يوحى بما هو ذو مغزى فلسفى ولا يقوله. وهذا تماماً ما ينطبق، فى نظرى، على شعر أدونيس فى (الكتاب)، كما فى مجمل نتاجه الشعرى السابق. الفلسفة تتدفق من مقاطع شعرية عديدة فيه فى صورة تحريض للقارئ على طرح الأسئلة الفلسفية الصعبة أو صورة استنفار لحسه الفلسفى النقدى، وليس فى صورة أفكار فلسفية جاهزة أو شبه جاهزة أو صورة تفسير فلسفى لهذه المسألة أو تلك. من هنا، نفهم كيف يمكن أن يكون (الكتاب) قابلا لأن يقرأ قراءة فلسفية، على الرغم من أنه هو نفسه ليس قراءة فلسفية متعمدة للعالم أو التاريخ أو الإنسان.

قلنا إن (الكتاب) يقدم لنا ما هو بمثابة معادل شعرى لنقد فلسفى جذرى لثقافتنا السائدة وما تحمله من ميراثنا. وغرضنا فى هذه الدراسة أن نستكشف الملامح الأساسية لهذا النقد الفلسفى الجذرى من خلال ما ستثيره فينا رموز وصور (الكتاب) من تساؤلات وما توحيه لنا من أفكار ذات مغزى فلسفى.

لنبدأ بالإشارة إلى سمة بارزة لـ (الكتاب)، ألا وهى كون هوامشه مكرسة فى مجملها للكلام على الماضى وسرد حوادث ووقائع معينة تنتمى إلى مراحل مختلفة فيه، وكون متونه مكرسة للكتابة الشعرية التى تستثير فينا عن طريق الإيحاء والتلميح الرمزيين شتى الأسئلة حول الماضى وآثاره فى حاضرنا، فيما هى تركز أنظارنا على المستقبل وتكشف لنا عن سر الدخول فيه. من الواضح هنا أن كون حوادث ووقائع تاريخنا القديم التى تسرد أو يأتى ذكرها فى (الكتاب) لا يشار إليها إلا فى هوامش (الكتاب) هو بمثابة تهميش لهذا التاريخ نفسه. ولكن هذا التهميش للتاريخ هو تهميش معيارى وليس تهميشاً أنطولوجياً. الحاضر مخترق بالماضى، مشبع بالماضى، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حزاز الرءوس، من جهة، واسم المحكوم واسم المسجون واسم محزوز الرأس، من جهة ثانية. باختصار، «أمس المكان الآن». ولكن هذا الماضى الذى يجد معادله الكامل فى الحاضر لا أهمية له سوى أنه صورة لما ينبغى ألا يكون. و«الكتاب»، من هذه الزاوية، هو إعلان ميلاد تاريخ جديد واحتفاء بالمستقبل المفتوح:

تاريخى بدء (كل غريب بدءٌ).

حولى، هذى اللحظة، موجٌ

لا تعرف كيف تسافر فيه

سفن المعنى

نحو الأشياء، ونحو الأسماء.

(ص ١٩٣)

ولكن أين يجد هذا التاريخ الجديد بدايته؟ إنه يجدها، كما يوحى لنا الشاعر فى أكثر من مكان وبأكثر من طريقة،

فى الإطاحة بالنظرة السلطوية السائدة فى محيطه التى يبدو التاريخ من خلالها نظاماً غائياً مغلقاً. وأول خطوة فى اتجاه الإطاحة بهذه النظرة تكمن فى الكشف عن الطبيعة المحتملة لأحداث ووقائع التاريخ وللعلائق القائمة بينها. يبدأ كشف الشاعر عن هذه الطبيعة الجائزة فى طريقة روايته أحداث ووقائع الماضى التى تتخذ صورة السرد. وهو، فى الواقع، يهيئ القارئ لذلك منذ البداية، إذ يقول:

وأقدم عذرى للقراءْ

إن كان حديثى سرديًا، أو كان

بسيطًا لا يتودد للفصحا

(ص١٠)

الوقائع والأحداث تقدم لنا مبتورة عن بعض لا ينتظمها أو يوحدها أى مبدأ ضرورى، فتظهر «مموندة». لا يحاول الراوى هنا أن يجد طريقه إلى داخلها أو أن يفلسفها أو أن يضفى عليها أى طابع ضرورى. هذه التقنية فى سرد الأحداث التى اشتهر بها «هيمنجواى» و«ألبرت كامو» - متأثراً بـ «هيمنجواى»، على الأرجح - تستلزم حل هذه الأحداث إلى لحظات عشوائية أحيانا وقطع الخيوط الأكثر تجريداً - خيوط التقاليد والاعتقاد - التى تربط هذه الأحداث بعضها ببعض [٢]. بقطع هذه الخيوط، لا يعود يتمظهر لنا الماضى من خلال الأسلوب المعنى فى سرد أحداثه، إلا شذرات لا مغزى موحداً لها. الماضى، من هذا المنظور، تواتر أحداث ووقائع مسطحة ومخترقة بالاحتمال، لا تربطها بالراوى سوى علاقة تخارج خالص، فيبدو بعيداً مغرباً عنها، على الرغم من قربه منها، أى يبدو أنه «... يعيش فى أقاليم كأنه لا يراها». (ص ٧٩)

تنطوى هذه التقنية فى سرد الأحداث على نظرة معينة إلى التاريخ تجرده من أى طابع غائى، وبالتالى لا ترى إليه منسقاً مترابط الأحداث وقابلاً للفهم. عبثاً يبحث واحدنا عن حكمة لهذه الحقبة التاريخية أو تلك تتجاوز الحكمة التى تخرج «من شفتى طفل» (ص ٢٧). ومن حاول استكشاف مغزى واضح ونهائى للتاريخ من خلال التأمل فى وقائعه وأحداثه لابد واجد أن محاولته ستذهب سدى. ما ينطبق، مثلا، على الراوية فى (الكتاب)، هو أنه «حين رأى سير التاريخ، ووقع خطاه/ ذبل المعنى فى عينيه» (ص ٥٣). نادراً ما يأتى أدونيس على ذكر التاريخ دون أن يلجأ إلى صور ورموز يبدو لنا التاريخ من خلالها شيئاً مستعصياً على الفهم. ففى «فاصلة استباق» (ص ١٦٧)، مثلاً، حيث يتكرر كثيراً ذكر التاريخ، نجده يتساءل: «هل التاريخ تجاعيد فى وجه الفجر؟» «هل التاريخ قبر على صورة النجم؟»، ويكرر أكثر من مرة: «إلى أين سيقودنا النجم الذى نهتدى به؟» لا أجوبة ممكنة عن هذه الأسئلة، طبعاً، فهى حتى ليست أسئلة حقيقية، بل هى مجرد تنويع على المدلول الثاوى فى قوله: «تاريخ - الأشياء خراف فيه، والكلمات / ذئاب والظلمات المعنى». (ص ١١٠)

من الصعب ألا يخرج واحدنا، بعد تأمله كل هذه المقاطع الشعرية، بصورة عن التاريخ تنزع عنه أى طابع غائى وتجرد أحداثه ووقائعه من أى روابط ضرورية. التاريخ، بحسب هذا التصور، ما هو إلا تراكم أحداث ووقائع غير قابلة للفهم. وما سيختبره الراوى أو الشاهد على أحداثه منذ البداية هو أن عالم التاريخ هو عالم الالتباس، إلا، اللهم، إذا كان هذا الراوى أو الشاهد أسير نظرة أو أفكار مسبقة تملى عليه العكس، وهو ما لا ينطبق على الراوى فى (الكتاب) («هكذا التبس عليه الأمر فى مطلعه»، ص ٧٩). إذن، عبثاً يبحث هذا الراوى عن المغزى النهائى للوقائع والأحداث التاريخية. فلا تفسير غائياً، مثلاً، لماذا طقس القتل «طقس لا تخلو سنة منه» (ص٩) أو لماذا «شهوة المُلك تستأصل الناس،/ تذروهم كالعصافة» (ص١٢) أو لماذا «لا يحكمنا حقاً إلا أشخاص يتخذون الموت إماماً ويقال: لهم أشباه فى سيّاف أو فى سيف» (ص٢٠) أو لماذا «دشّن عصر النبوة والراشدين بالقتال وبالقتل والقاتلين» (ص٢٣). ولا حكمة يمكن اكتشافها من وراء موت أبى ذر الغفارى «وحيداً فى المنفى» (ص٢٧)، أو من وراء العمل بمبدأ «ذبح الثائر شرع» (ص١٢٢)، أو العمل بالمبدأ الذى أخذ مسلمون كثيرون به سنة ٩٠ هجرية، ألا وهو المبدأ القائل «إن من ديننا قتل من كان منا - ومن غيرنا، كافراً، لا يرى رأينا» (ص١٦٥). وكيف يمكن فهم أخذهم بمبدأ كهذا، «أفليس الدين فضاء سمحاً، / لا قسر

فيه، لا إكراه؟» (ص٢٩٤). لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو هذا اللغز، مثلما لا مبدأ أعلى يمكن أن يجلو لنا لماذا يوم الجمل «طال / وأصبح تاريخنا كله» (ص٣٢)، ولماذا ما ينطبق على زمننا الماضي والحاضر هو أنه «زمن ينطق، لكن / لا ينطق إلا من شفتي سيف» (ص٦٢)، ولماذا البطش هو مصدر السلطة («حز رأس بكير / صار في حزه أميراً ـ / هكذا يؤخذ الملك/ من نبعه»، ص١٤٠).

إذا لم يكن ثمة أي مبدأ غائي يمكن اكتشافه وراء أحداث ووقائع التاريخ، فهذا لايعني أنها لا تخضع لأي مبدأ من نوع آخر. هناك سمات تتكرر في التاريخ وتتلخص جميعها في سمة واحدة كبرى، ألا وهي أن إرادة القوة هي التي تسطر وقائعه: «بيدي قاتل، / وعلى حد سيف / كتب الوقت آياته» (ص٦٢). إذن، إذا كان بالإمكان استخراج أي تعميم من سجل أحداث التاريخ، فهذا التعميم هو، ببساطة، أن إرادة القوة هي العامل الفاعل وراء كل هذه الأحداث. وإذا كان ما ينطبق على تاريخ أوروبا الحديث، مثلاً، هو تجلي إرادة القوة فيه في محاولة الإنسان السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لأغراضه، فإن ما ينطبق على تاريخ العرب، منذ اللحظة الأولى حتى يومنا الحاضر، هو تجلي هذه الإرادة في محاولة الإنسان السيطرة على أخيه الإنسان. لا توجد حكمة محددة، معلنة أو خفية، أو مغزى ثابت أو نهائي لعمل إرادة القوة يمكن أن نقرأه أو نستبطنه في أحداث ووقائع التاريخ. أن يحاول واحدنا أن يفهم مغزى أبعد وأعمق لإرادة القوة غير كونها شهوة ملك «تستأصل الناس تذروهم كالعصافة» هو «أن ينشر ملح الفوضى» (ص١٦٨)؛ أي لا محصلة أخيرة لمحاولة كهذه سوى إحداث بلبلة في التفكير أو الفهم. عبثاً يحاول واحدنا أن يذهب، في محاولته فهم وقائع وأحداث التاريخ، إلى أبعد من كونها أحداثاً ووقائع جائزة Contingent، في كينونتها وعلائقها، وأنها هي ما هي، لجهة ما تحمله من معاني البربرية، لأنه اتفق أن البشر هم ما هم. يمكن للراوي أن يظهر ما هو مشترك بين هذه الوقائع والأحداث المتواترة ولكنه عبثاً يحاول أن يجد مبدأ ضرورياً، متعالياً أو محايثاً، يملي تواترها على نحو معين، بدل نحو آخر؛ عبثاً يحاول تنظيمها في نسق أو أن يقرأ فيها قصة متماسكة ترتبط خاتمتها ببدايتها على نحو ضروري يفرضه «منطق» هذه القصة؛ إذ لا «منطق» لها. أقصى ما يمكن للراوي الخلوص إليه هو التعميم الذي نجده في مقطع شعري أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «تاريخ ـ الأشياء خراف فيه / والكلمات ذئاب والظلمات المعنى».

نلاحظ في المقطع الشعري الأخير تشبيه الكلمات بالذئاب. هذا التشبيه مهم جداً في السياق الحالي؛ إنه ينبهنا إلى أن إرادة القوة، سواء اتخذت صورة اغتصاب أو افتراس للطبيعة أو صورة القمع والبطش والقتل، هي إرادة تطلب السيطرة باسم فكرة ما، دينية أو علمانية، لا فرق. الكلمات هنا رمز للفكر، بغض النظر عن محتواه المحدود، والكلام على الأشياء يفهم بمعنى عام جداً، بحيث يشتمل ماصدق اللفظ المشير إلى الأشياء على كل ما في عالم الجماد وعالم الأحياء، عالم الطبيعة وعالم الإنسان. وفي ضوء هذا التأويل، يصبح فض مكنون المقطع الشعري الأخير أقرب منالاً: الفكر، بالضرورة، هو فكر فرد ما أو جماعة ما. من هنا، فإن إرادة القوة لا تعمل من خلال الفكر بوصفه فكراً، بل من خلال الإنسان الذي يحمل هذا الفكر. وخلاصة القول، إذن، هي أن الإنسان الذي يعمل بمقتضى إرادة السيطرة على الطبيعة أو على أخيه الإنسان إنما يفعل ذلك باسم فكرة أو عقيدة ما؛ إنه الإنسان المؤدلج. نجد هذه الفكرة تتكرر، جزئياً، في قوله: «حقاً، بعض الأفكار كمثل نباتٍ وحشي، / يأكل لكن لا يأكل إلا بشراً» (ص١٢).

هذا الإنسان المؤدلج هو إنسان اليقين والثبات الذي لايجد الالتباس أو الشك منفذاً إلى قوقعته الإيديولوجية، إنسان الوضوح الذي «يزعم أنه تسلح بالضوء» (ص٨١). من هنا، فإن نظرته إلى التاريخ هي النظرة المعاكسة لنظرة الشاعر. التاريخ ذو معنى له ويسير، لا محالة، نحو المستقبل الموعود. ولذلك، هو إنسان التفاؤل الأخرق الذي لا يتردد عن القول:

إنها آيةٌ:

عرب طالعون من الرمل،

خيلاً عراباً.

سيبيدون كسرى، ويمتلكون الفضاء.

(ص٢١)

وإذا كان هذا الإنسان، إبستمولوجياً، أسير الكرتزة [٣] (أسير وهم اليقين)، فإنه، ميتافيزيقياً، أسير الغائية. ولذلك، لا يتورع عن أن ينظر إلى نتائج عمله بمقتضى إرادة القوة، سواء اتخذت طابع التسلط على الإنسان أو طابع السيطرة على الطبيعة، على أنها جزء من نسق ضروري، خطوات ضرورية في اتجاه غايات كبرى ومقاصد عليا. في الإيديولوجيا الدينية يترجم هذا النسق المزعوم إلى خطة إلهية:

قال اللهُ: الأرض مهاد للإنسان

وسأجعل منها عرشًا

ويكون التاج خليفه،

وثنى الراوي:

هو ذا العرش يهيأ تحت سقيفه

(ص١٠)

والعرش، في هذه الحالة، بما هو رمز السلطة والتسلط، يصبح المعادل الأرضي للسلطة الإلهية:

إنه العرش يصقل مرآته ـ

صورة للسماءْ

ويزين كرسيه بشظايا الرؤوس

ورقش الدماءْ.

(ص١١)

والله أيضاً ينزل من عليائه ويصبح شريكاً في الدراما الإنسانية وصراعاتها. فلنصغ للراوي يقول على لسان عمر: «يقتل الله من لا يقول بقولي»، «قتل الله سعداً وسيقتل من لا يبايع من بايعت قريش»، وعلى لسان علي:

كلا، إن كان الأمر كما تتحدث عنه

وكيف أبايع من قال الله

وقال رسول الله بأني أولى منه؟

ما حجتكم ضد الانصار

بها أحتج عليكم

(ص١١)

الصراع على السلطة يجري «باسم غيب يحارب غيباً» (ص٨٧)، والله يقف بالمرصاد لمن لا يتخذ الموقف الصحيح: «نخاف أن ترجمنا السماء/ بالحجارة، / إن نحن لم نخرج على يزيدْ» (ص١٠٩). وهكذا يتحول العالم في الإيديولوجيا الدينية إلى «مصنع تسيره آلة الله» (ص٨١).

من الواضح هنا أنه إذا كانت «آلة الله» هي التي تسير الأمور، فإن هذه الآلة لا تفعل فقط وفق قوانين ميكانيكية، لأن الأخيرة تخضع، في عملياتها، للقوانين الإلهية. فلا مكان، إذن، في التاريخ للجائز أو الممكن أو التصادفي أو المفاجئ. التاريخ نظام غائي مغلق، لا فجوة أو فراغ فيه؛ متماه مع ذاته أي هو وجود ـ في ـ ذاته، لا وجود ـ لذاته. في هذه النظرة إلى التاريخ تتحول الأرض إلى «أبدٍ من قيودٍ سابح في أبد» (ص١٦٢). وفي هذه النظرة يمتنع أيضاً أن تكون الحقيقة سوى واحدة ومطلقة؛ إذ لا مصدر لها سوى الله أو الحاكم باعتباره ينطق باسم الله: «قالوا للكاتب، لا يصدق غير الله وغير العرش، وأنت الكاذبْ» (ص٢٨٢). ولا مكان في النظر إلى الحقيقة على هذا النحو للشك أو الالتباس. اليقين المطلق والوضوح المطلق هما السمتان البارزتان للمعرفة بحسب ما تقتضيه الإبستمولوجيا الأساسية Foundotionlist epistemology التي تنطوي عليها هذه النظرة. [٤]

(الكتاب) هو استمرار لمحاولات الشاعر السابقة، تجاوز هذه النظرة والانعتاق من كل آثارها وتقويض كل مصادراتها. ولذلك، نرى الشاعر يعلن ببساطة: «لا أحيا/ في هذا التاريخ، وأتشرد فيه/ إلا كي أخرج منهْ» (ص٧٤). وكما ينبئنا في مكان آخر، إنه «يتأصل في التاريخ، ولكن كي يحسن أن ينأى عنه/ في آفاق سرية ـ» (ص ٢٤١). التاريخ هنا ليس التاريخ بوصفه تواتر أحداث ووقائع، بل بوصفه ميراثاً ثقافياً وفكرياً يحمل نظرة معينة إلى الكون والحياة؛ أي بوصفه نتاج قراءة مؤدلجة للأحداث والوقائع تحوله إلى عالم مليء بذاته ومغلق على ذاته، متجوهر ومخترق باليقين والوضوح، ومتمنطق بالغائية.

السؤال الأساسى للشاعر، إذن، هو كيف ينعتق من هذا الميراث ويخرج من عالمه المغلق؟ وجوابه الملغز للوهلة الأولى هو: بالشعر. ولهذا نراه يؤكد: «يفتح الشعر ما تغلق / الدائرة» (ص١٠١). ولكن لماذا الشعر بالذات؟ نجد المفتاح للجواب عن هذا السؤال فى قوله: «مسجون فى جدران الضوء، أسير/ بين شباك، / لا ينقذه إلا ليلٌ ـ / ماذا قلت؟ أأعنى/ لا ينقذه إلا موجٌ؟» (ص ٣٢٥). عالمه، كما رأينا، هو عالم الوضوح واليقين والثبات، والشعر هنا رمز للغموض والالتباس والشك والحركة. إنه «ليل» وموج فى آن. وخروج الشاعر من عالمه هذا هو طبعاً اتجاهه فى الاتجاه المعاكس، فى اتجاه الالتباس والغموض والشك والحركة.

ولكن ثمة مغزى رمزياً آخر للشعر له أهميته القصوى فى السياق الحالى هو كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، حيث تتجاوز قراءة الأشياء من خلال مقولات مسبقة وتصورات أو أفكار جاهزة. المقاربة الفينومينولوجية، من حيث كونها حفراً تحت طبقات العقلنة واختراقاً لجدار التصورات القبلية، يفترض أن تقربنا من الأشياء فى ذاتها، أن تأخذ بنا فى اتجاه ما هو أصلى وأساسى فى عالم الأشياء. هذه المقاربة هى ما يوحى أكثر فى مقطع شعرى فى (الكتاب) أن أدونيس يأخذ بها. انظر مثلاً، فى المقطع الشعرى التالى:

أخذتنى إلى بيتها كلمات

وسقتنى إكسير أعشابها،

زمن ـ جالس

مثل طفلٍ على ركبتيَّ، ليقرأ ما يكتب الفضاءُ

في دفاتر مسروقة

من جيوب السماءْ

(ص٢٣)

الكلمات المشار إليها فى هذا المقطع الشعرى تمثل اللغة الجديدة التى يفترض أن يترجم إليها عالم الأشياء. وهذه اللغة، لأنها تسقيه «إكسير أعشابها»، تشكل الترجمة الأقرب لعالم الأشياء. وبهذه اللغة يبدأ زمناً (أى تاريخاً) جديداً، زمن القراءة الفينومينولوجية للأشياء. لاحظ تشبيهه هذا الزمن بطفل يقرأ. قراءة الطفل للأشياء هى أقرب شئ إلى القراءة الفينومينولوجية؛ لأن الطفل لم تفسده بعد المقولات المسبقة والأفكار الجاهزة وأساليب العقلنة. ولذلك هو، فيما يقرأ، ليس أسير أى قراءة سابقة، ولا حتى تحت تأثير أى قراءة سابقة. هو، إذن، الأقرب إلى عالم الأشياء فى ذاتها. من هنا، نفهم لماذا أدونيس «يؤثر أن يبقى طفلاً/ يرضع، لكن/ من ثدى الأشياء» (ص٣٠)، ولماذا يعلن: «لملاك النخل حديث لا يفهمه/ إلا أطفال الكوفة» (ص١٦)، و«من شفتى طفل / تخرج حكمة هذا العصر الشيخ» (ص٢٧).

وما ينطبق على قراءة الطفل للأشياء، لجهة كونها ترمز إلى القراءة الفينومينولوجية لها، ينطبق، ولاشك، على قراءة الشاعر. ولذلك، نرى أدونيس، عندما يتذكر أسلافه من الشعراء المبدعين، يتذكرهم من حيث هم «رحالون رعايا كشف لا يُرى/ يترشف سر الدهرْ من آلاء الشعرْ» (ص. ٣١).

ترشّف «سر الدهر» غير متاح إلا لمن يعود إلى الأشياء فى ذاتها ويعاند، فى مقاربته لها، إغراءات ما يسميه إدموند هوسرل «الاتجاه الطبيعى» الذى يملى علينا قراءتها إما قراءة تجريبية ـ علمية أو قراءة فلسفية أو قراءة خاضعة لمقولات الفهم العادى والقراءة الشعرية للأشياء هى، ولاشك، الأكثر معاندة لإغراءات «الاتجاه الطبيعى» والأكثر قرباً، بالتالى، من قراءة الطفل لها؛ أى من القراءة الفينومينولوجية.

إذا عدنا الآن إلى قول أدونيس «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة»، ما نفهمه منه، فى ضوء ما سبق، أن الشعر، من حيث كونه يمثل المقاربة الفينومينولوجية للأشياء، بالإضافة إلى كونه يمثل الالتباس ومشتقاته، هو المقصود هنا. ولكن ـ قد يتساءل واحدنا ـ كيف، وبأى معنى، يمكن للمقارنة الفينومينولوجية أن تعتق الشاعر من ميراثه وتفتح له منفذاً إلى خارج عالمه المغلق؟

لنعد هنا إلى مقطع شعرى كنا قد أشرنا إليه سابقاً، ألا وهو: «يتأصل فى التاريخ، ولكن كى يحسن أن ينأى عنه/ فى آفاق سريه ـ كاد السجن يصير ملاذاً للحرية». السجن هنا

هو التاريخ بحسب قراءة معينة له، قراءة الثقافة السلطوية المؤدلجة دينياً. هذه الثقافة، بسبب سلطويتها، لا تعترف بإمكان وجود قراءة بديلة للتاريخ. ولكن التاريخ ليس له قراءة واحدة، ليس له معنى واحد ثابت. لا ننسى هنا أن أدونيس «حين رأى سير التاريخ ووقع خطاه، ذبل المعنى فى عينيه»، أى وجد نفسه إزاء عالم من الالتباس. الإشارة إلى التاريخ فى المقطع الشعرى الأخير ليست إشارة إلى التاريخ المؤدلج دينياً، أو على أى نحو آخر، أى ليست إشارة إلى التاريخ كما يظهر لنا من خلال تفسيره وفق مقولات مسبقة وأفكار جاهزة. إنها، بالأحرى، إشارة إلى التاريخ بحسب القراءة الفينومينولوجية له. والتاريخ، بهذا المعنى، هو «ما يتأصل» فيه الشاعر، هو ما يلوذ إليه طلباً للتحرر. التاريخ، إذن، يصبح الملاذ للتحرر من التاريخ، بمعنى أن تحرر واحدنا من التاريخ/ السجن (التاريخ المؤدلج) يقتضى منه العودة إلى التاريخ نفسه ليستعرض أحداثه ويعاينها ويستمع إلى همسات وقائعه، شريطة أن يعاين بعين فينومينولوجية وأن يستمع بأذن فينومينولجية، لا إيديولوجية أو علمية أو فلسفية. وهذا يعنى وضعه مقولات الفاهمة Verstand جانباً وتعليقه أدوات التجريد ومبادئ التفسير وخلعه عن الوقائع والأحداث كل ما تراكم عليها من غبار التنصيص textualization على مدى قرون، وكل ما يغلفها من إضفاءات عمليات التبرير. باختصار، ما هو مطلوب هو العمل بمقتضى المبدأ الفتغنشتينى: لا تفكر أو تفسر، انظر. وأدونيس يضع العمل بهذا المبدأ غرضاً أساسياً له، إذ يقول: «لا أفسر بل أفتح الجرح فى غيهب الدلاله» (ص٢٤٩). وهو يضع هذا غرضاً أساسياً له، انطلاقاً من اعتقاده أن «كل شئ أشد وضوحاً،/ وأكثر قرباً إلينا/ فى الكلمات التى نصطفيها/ لكى نتحدث عنه» (ص٥٣). وفى مقاربته التاريخ مقاربة فينومينولوجية، ما يصبح «أشد وضوحاً، وأكثر قرباً» إليه من التاريخ «المنصص» هو أن حوادثه ووقائعه مادة خام تتخذ الصورة أو المعنى الذى نعطيه لها، بحسب المنظور الذى نقاربها منه، وأنه لا وجود لتطابق ضرورى بين هذه الصورة أو هذا المعنى و«حقيقة» التاريخ. ما تكشفه المقاربة الفينومينولوجية هنا محرر للشاعر؛ لأنه بمثابة إيقاظه إلى كون القراءة الرسمية للتاريخ هى فقط واحدة من احتمالات كثيرة لقراءة التاريخ، وأنه لا امتياز إبستمولوجيا أو أنطولوجياً لهذه القراءة. وبإيقاظه إلى هذه الحقيقة، تخطو به الخطوة الأساسية فى اتجاه التحرر من القراءة الرسمية. هنا، نلاحظ كيف يصبح الوضوح (وضوح المعاينة الفينومينولوجية للتاريخ) طريقه إلى الالتباس (التباس التاريخ ذاته وقابليته، بالتالى، لتأويلات شتى) وكيف يصبح الالتباس طريقه إلى الحرية.

انعتاقه من التاريخ المنصص، فى مواجهته الفينومينولوجية لأحداثه ووقائعه، هو الخطوة الأساسية فى اتجاه تكوين رؤيا جديدة خارجة على المألوف والعادى وخلق لغة جديدة قمينة بحمل هذه الرؤيا. ولذلك، لا عجب أن يصف أدونيس لغته بأنها «لغة للتمرد.. تشتق من نارها نارها» (ص١٩). إنها «لغة للتمرد»، بمعنى أنها تمثل التمرد على لغة الثقافة السائدة وترفض أن تحتل أى حيز فى فضاء هذه الثقافة. ولذلك فهى لا تجد أصولها إلا فى ذاتها. وهى إذ ترفض لغة الثقافة السائدة إنما تعلق كل قراءة سابقة أو تنصيص سابق للأشياء وتفتح الباب واسعاً لاحتمالات جديدة لا حصر لها للتفكير والفهم والنظر. وبهذا، تعلق الأسئلة القديمة وأجوبتها؛ إذ لا يمكن للأخيرة أن تصاغ إلا فى إطار اللغة القديمة المرفوضة، ويبدأ طرح الأسئلة الجديدة:

لسجاح وأصحابها

لنبوءاتها ـ كذبن لصوت النبوة

فيها، ولمن هل فيه، ولمن أوله

نطفئ اليوم نار الجواب،

ونستنفر الأسئلة.

(ص١٩)

من هنا، نفهم لماذا يمنحه الدخول فى عالم هذه اللغة الجديدة «حق الدخول إلى كل شئ»:

يتقدم نحوى

زمن ضد صحراء هذا المكانْ،

وصحراء هذا الزمانْ.

باسمه، سوف أعطى لنفسى

سحر الدخول،

وحق الدخول

إلى كل شئ

(ص٥٨)

الخطوة الأولى والأساسية فى سيرورة الخروج من عالم الثقافة السائدة هى، إذن، تعليق كل الأسئلة السابقة وأجوبتها، ورفع الحظر عن كل الأسئلة المحظورة، وتأكيد حقنا فى طرق أى موضوع نشاء وطرح أى قضية نشاء والتحرك فى أى اتجاه نشاء. ولذلك هذه الخطوة هى، بالضرورة، خطوة فى اتجاه التمرد على مفهوم الحقيقة ومفهوم المعرفة اللذين تنطوى عليهما هذه الثقافة؛ أى على الإبستمولوجيا السائدة فيها.

إنسان هذه الثقافة، كما ذكرنا سابقاً، هو من الوجهة الميتافيزيقية، أسير النظرة الغائية، بينما هو، من الوجهة الإبستمولوجية، أسير الكرتزة. الكرتزة، على المستوى الإبستمولوجى، هى بحث عن اليقين المطلق فى المعرفة. ولذلك هى تنوع على الإبستمولوجيا الأساسانية التى ترى المعرفة مؤسسة على حقيقة أو حقائق لا يمكن الشك فيها ولا تحتاج، بالتالى، معرفتنا لها لأى أدلة مستقلة عنها. وهذه «الحقائق» النهائية التى يفترض أن تؤسس عليها المعرفة «واضحة ومتميزة»، بحسب تعبير ديكارت المشهور، مما يجعلها مصداقة لذاتها self - validating. اليقين والوضوح قطبا هذه الحقائق النهائية. واليقين بالذات وراثى منطقياً؛ أى كل ما يؤسس على ما هو يقينى يصبح هو ذاته يقينياً. ولذلك فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشئ نفسه ينطبق على ما نؤسسه عليها من معرفة. وهكذا نرى كيف تتحول مملكة الحقائق، من منظور هذه الإبستمولوجيا الأساسانية، إلى نظام معرفى مغلق، نظام لا مكان فيه لأى احتمال أو التباس أو شك، نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته.. وواضح هنا أن النظرة إلى الحقيقة التى تنطوى عليها هذه الإبستمولوجيا هى أنها واحدة لا تتعدد، أى ثمة قراءة واحدة صحية للواقع، وكل ما عداها باطل وخطأ، بل خطيئة، حيث تكون هذه القراءة منصصة دينياً. وهذا يعنى أيضاً أن معيار الحقيقة واحد لا يتعدد. إذن، الحقيقة ومعيارها مطلقان، لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حياتهم.

ومن الجدير بالملاحظة، هنا، أن الثقافة السلطوية لعالم أدونيس هى ثقافة لا يفصل بين إبستمولوجيتها الأساسانية وميتافيزيقاها الغائية سوى خيط رفيع جداً. ما ينطبق على هذه الثقافة السلطوية، كما رأينا سابقاً، هو أن لله حضوراً قوياً فيها، إذ نراه يتدخل بصورة مستمرة فى شؤون البشر، وينتصر لفريق على فريق، ويقف إلى جانب هذا دون ذاك من طلاب السلطة، ويكرس موقفاً دون سواه من المواقف البديلة. ما نجده فى هذه الثقافة، على سبيل المثال لا الحصر، هو أن «غيب الكوفة يزهر فى ألفاظ بنيها» (ص٢٥)، وأن «العرش يصقل مرآته ـ صورة للسماء» (ص١١)، وأن الفظائع التى ترتكب على الأرض إنما ترتكب باسم السماء، كما جاء على لسان الراوية فى زعمه «... أن للأرض جسماً تشق السماء بسكينها صدره كل يوم» (ص٣١). كل هذا يختصره أدونيس فى مقطع شعرى أشرنا إليه سابقاً، حيث يصف الوطن بأنه «مصنع تسيره آلة الله». ما يحدث، إذن، فى هذا «المصنع» الكبير لا يحدث إلا بمشيئة السماء. وما هو كائن هو ما ينبغى أن يكون باعتباره أداة ضرورية من النسق الدنيوى لتحقيق أغراض إلهية. معيار الحقيقة، إذن، هو معيار التطابق مع المشيئة الإلهية. هنا، لم يعد يفصل ميتافيزيقا هذه الثقافة عن إبستمولوجيتها سوى فاصل لفظى.

والأسوأ من هذا أن هذا الدمج بين الإبستمولوجيا والميتافيزيقا يقود، لا محالة، ضمن إطار الثقافة السائدة، إلى دمج بين الإبستمولوجيا والأكسيولوجيا. لا ننسى هنا أن الميتافيزيقا المعنية هنا هى الميتافيزيقا الغائية، وأن مبدأ الغائية الفاعل فى الثقافة السائدة هو مبدأ مفارق، لا محايث. الغايات غايات سماوية متعالية؛ غايات إلهية ثابتة ثباتاً مطلقاً. ولذلك، ما ينطبق، ضمن إطار هذه الثقافة، هو أن ما نعرفه أنه حقيقة هو ما نعرف أنه يتطابق مع المشيئة الإلهية. ما هو كائن وما سيكون هو ما ينبغى أن يكون وفق ما تقتضيه

القوانين الإلهية. وإذا كانت المعرفة، بالضرورة، كما تقتضى الإبستمولوجيا الأساسانية، هى معرفة للحقيقة (لما هو كائن فى الواقع أو سيكون) والحقيقة هى ما تستوجبه القوانين (المشيئة) الإلهية، إذن لا يبقى ثمة فرق هنا بين معرفة الحقيقة والامتثال أو الطاعة للقوانين الإلهية أو بين الانحراف عن الحقيقة وعصيان هذه القوانين. ثمة معيار واحد للحقيقة السياسية والحقيقة الأخلاقية والحقيقة الواقعية، ألا وهو معيار التطابق مع المشيئة الإلهية. ولا عجب، إذن، أن نجد فى ثقافتنا السائدة توحيداً للغة المعرفة بلغة اللاهوت ولغة الأخلاق ولغة السياسة. الإلزام السياسى أو الأخلاقى يصبح إلزاماً دينياً، والخطأ يصبح خطيئة مميتة. والانحراف عما يكرس فى هذه الثقافة على أنه حقيقة يصبح معصية وسقوطاً، والتفكير وفق معايير أو مقولات مغايرة لما هو سائد يصبح كفراً وزندقة، وادعاء امتلاك معرفة ذات محتوى مغاير لمحتوى المعرفة السائدة يصبح مروقاً. والعمل بغير ما تقتضيه الثقافة السائدة يصبح عملاً بوحى من الشيطان.

لا مشاحة أن أدونيس قبض جيداً على الظاهرة الأخيرة فى ثقافتنا إذ نراه، كلما أشار إلى الخارجين على هذه الثقافة، أو فكرة الخروج عليها، لا يتورع عن الاستعارة بسخاء من قاموسها اللاهوتى ليصف الخارجين بمفرداته أو ليقرن الخروج بمدلولات هذه المفردات. وإلى القارئ طائفة من المقاطع الشعرية التى تبين ذلك بوضوح:

فى وجهك شئ من إبليس

(ص٣٩)

أتفكر؟ هذى وسوسةٌ
استغفر واصرخ:
يا أهل الإيمان، احمونى
داوونى من فكرى.

(ص٦٠)

زمن للسقوط ، وشعرى
كوكب يرتقب
دعوةٌ للهبوط إلى آخر الجحيم

(ص ٢٠٣)

ربما اليوم، أو فى غد
سيدلّى فوق صدر المكانْ
ويقال: قتلناه ـ ذاك الشعوبىً
هرطوق هذا الزمان.

(ص٢٣١)

أيها الجامح المارقُ ـ
ما أمر الطريق إلى الذات ، فى
نشوة العشق ، يا أيها العاشقُ .

(ص٢٣٧)

ـ زنديقٌ
ـ ثائرْ
ـ وشعوبى هذا الشاعرْ
ـ وقرامطة فساق أصحابهْ

(ص٢٤٠)

أقرأ اليوم فى دفتر المعصية
شذرات عن الرفض ـ لاءاته
وجراحاتها ، والخيوط التى تصلُ
الجرح بالأغنية.

(ص٢٤٦)

أول الأغنيهْ
جسد يتفتح فى ألق المعصية، ـ

(ص٢٥٠)

لنعد الآن إلى المسألة الأساسية التى تعنينا فى هذا القسم من الدراسة؛ أى تمرد أدونيس على النظام المعرفى السائد فى ثقافته. هذا النظام، كما رأينا، يجسد نوعاً من الإبستمولوجيا الأساسانية ـ اللاهوتانية حيث المعيار المطلق للحقيقة، بغض النظر عن مضمونها، هو معيار التطابق مع مقتضيات السماء، مقتضيات المشيئة الإلهية، حيث تمأسس المعرفة وتقنن

الحقيقة. من هنا، نفهم لماذا يصبح مفهوم الطاعة مفهوماً محورياً في هذا النظام المعرفي. المعرفة، بحسب معايير هذا النظام، تجد أساسها الأخير في معرفة القوانين الإلهية وما تستلزمه منا من مواقف وأفعال. إذن، المعرفة، في نهاية التحليل، هي معرفة ما يريده منا الله باعتباره السلطة العليا. بربط المعرفة بالسلطة على هذا النحو الضروري، لا يعود ثمة مناص من جعل الطاعة للسلطة من المكونات الجوهرية للمعرفة. ولذلك، يصبح من السهل خلع غطاء الشرعية في هذا النظام المعرفي السلطوي على القمع والاضطهاد باعتبارهما الضمان للطاعة أو الامتثال للسلطة وللحفاظ، بالتالي، على النظام المعرفي السائد. السلطة، أي سلطة، سماوية كانت أو أرضية، تطلب الامتثال والطاعة وتهدد بأوخم العواقب لتضمن ذلك. ليس ثمة مكان في النظام المعرفي السلطوي للإقناع بالحجة أو بالحوار أو بطريقة كطريقة الجدل السقراطي بأن الحقيقة هي كذا وكذا، بل لا مكان فيه سوى للعنف أو التهديد بالعنف. السلطة تطاع، لا تناقش أو تحاور، لأن لا يصدر عن السلطة إلا أمرٌ أو نهي. لكل هذا يجد أدونيس مثال قريش، كما صوره في قوله: «تلك قريش: / لا مخرج إلا الطاعة أو نفي» (ص١٦)، ممثلاً لتاريخنا كله.

أدونيس طبعاً يفهم جيداً أن السلطة السماوية، باعتبارها السلطة المعرفية المطلقة، هي، في واقع الأمر، سلطة أرضية، سلطة بشر يدعون التكلم باسم السماء على أساس أنهم، لسبب أو لآخر، الأوفر حظاً، كما يزعمون، في النفاذ إلى الحقيقة؛ أي في الوصول إلى معرفة المشيئة الإلهية وما تستلزمه على وجه التحديد. ولذلك، ما يشكل السمة البارزة للنظام المعرفي للثقافة السائدة في ظهرانينا هو كونه نظاماً هرمياً نجد على رأسه من نجحوا في فرض قراءتهم للحقيقة وجعلها القراءة الرسمية وأصبحوا، تبعاً لذلك، السلطة المعرفية، بينما نجد أن من يحتلون قاعدة هذا الهرم لا سبيل أمامهم سوى الامتثال لهذه السلطة في طلبهم للحقيقة.

في تمرد أدونيس على هذا النظام المعرفي، يؤكد أول ما يؤكد بطلان مفهوم السلطة المعرفية. فلنتأمل قليلاً المقطع الشعري التالي: «الحقيقة بيت / ليس فيه مقيم ولا جار من حوله/ ولا زائر» (ص٢٨). ما يوحي به هذا المقطع الشعري هو أنه ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدعي لنفسه أي امتياز معرفي epistemic privilege على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه. لا يصدق فحسب أنه ليس بيننا من هو داخل الحقيقة («مقيم» فيها)، بل أيضاً ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجي أو اقترب منها (أي من جاورها أو زارها). ما يبدو أنه يصدق علينا جميعاً هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة. ولا شك هنا أن المقصود بالحقيقة الحقيقة في ذاتها، الحقيقة المطلقة التي لا تتأثر بالظروف والعوارض. ومادام ادعاء واحدنا أنه صاحب السلطة المعرفية يقوم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة في ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أي أساس لهذا الادعاء.

ولكن، لماذا يضعنا أدونيس جميعنا خارج الحقيقة ويؤكد امتناع نفاذنا إليها في ذاتها، حتى من حيث المبدأ؟ جوابه معطى في مقطع شعري غني جداً في ما يستثيره فينا من أسئلة فلسفية على المستوى الإبستمولوجي، ألا وهو: «عندما تتوهج فينا الحقيقة /لا نتكلم إلا مجازاً» (ص٦٥). أهمية هذا المقطع الشعري، في محاولتنا استكشاف العناصر المكونة للرؤيا الفلسفية لـ «الكتاب»، جد كبيرة، كما سيتوضح من خلال ما تبقى من هذه الدراسة. وللتمهيد، نبدأ بالقول إن هذا المقطع الشعري يضعنا في وضع أفضل الآن لفض بعض مكنون قوله: «يفتح الشعر ما تغلق الدائرة». لاننسى هنا أن الدائرة رمز للنظام المعرفي اللاهوتاني المغلق الذي تقوم عليه الثقافة السائدة في ظهرانينا. والخطوة الأساسية لكسر هذه الدائرة وفتح منفذ إلى خارجها تكمن في القيام بنقد جذري لمفهوم الحقيقة الذي ينطوي عليه هذا النظام المعرفي. وإذا أخذنا في الاعتبار الآن أن الأساس لهذا النقد، كما يوحي لنا المقطع الشعري السابق، هو النظر إلى الحقيقة على أنها شئ لا يمكن القبض عليه إلا بواسطة المجاز، إذن يصبح مغزى المقطع الأخير أقرب منالاً. فالشعر والمجاز وجهان لعملة واحدة. إذن، الشعر، بوصفه مجازاً، هو ما يفتح الدائرة المغلقة، بمعنى أن الشعر هو الذي يرينا أن المجاز هو الطريق إلى الحقيقة. وهكذا، يمكننا القول إن الكلام على فتح الشعر الدائرة المغلقة لجهة كونه ضربة موجهة للنظام المعرفي

السائد، هو المعادل للكلام على الحقيقة بمشابهتها غير معطاة لنا إلا من خلال المجاز.

ولكن ما المدلول الفلسفي الذى يمكن استخراجه من قوله: «عندما تتوهج فينا الحقيقة/ لا نتكلم إلا مجازاً؟» وما هى، على وجه التحديد، أهمية هذا المدلول فى نقد النظام المعرفى السائد فى ثقافتنا؟

من الضرورى لفت انتباه القارئ، هنا، إلى أن ربط الحقيقة بالمجاز ليس بالفكرة الجديدة. أول من نبهنا إلى هذه العلاقة هو نيتشه فى نقده نظرية المعرفة الحديثة. ومع أن أفكار نيتشه بهذا الخصوص لم تلق ترحيباً يذكر لفترة طويلة، بسبب سيطرة الإبستمولوجيا الأساسانية/ الموضوعانية الممتدة من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر، إلا أنه حدث فى الفترة الأخيرة اهتمام كبير بهذه الأفكار، خصوصاً بعد أن رد هيدجر الاعتبار إلى فلسفة نيتشه وجاراه فى ذلك فلاسفة ما بعد الحداثة وحتى بعض الذرائعيين الجدد، وبالأخص ريتشارد رورتى. Rorty. ومن أهم ما جاء على لسان نيتشه، فى نقده نظرية المعرفة السائدة فى الغرب، ما أجاب به عن السؤال: ما هى الحقيقة؟ حيث قال ما معناه: الحقيقة هى طائفة من المجازات والكنايات والتشبيهات؛ أى أنها، باختصار، مجموعة علاقات إنسانية زيدت حدتها، شعرياً وبيانياً. إنها وهم نسينا أنه وهم؛ إنها مجازات عفا عليها الزمن.(٥)

يوحى قول نيتشه بأنه لم يعترف بوجود حقيقة سابقة على وصفنا الأشياء على نحو أو آخر، فهل هذا أيضاً ما يوحى به ربط أدونيس الحقيقة بالمجاز؟ أرجح أن الجواب هو بالنفى، لأننا عندما ننظر إلى هذا الربط فى ضوء تشبيه الحقيقة ببيتٍ لايقيم فيه أحد، لا يعود تأويل موقفه على أنه مطابق لموقف نيتشه مقنعاً جداً. التشبيه الأخير، كما رأينا، يوحى بأن الحقيقة لا يمكن أن تعطى لنا بصورة مباشرة، أى لا يمكن النفاذ إليها فى ذاتها. المجاز (اللغة) هو طريقنا إليها، بمعنى أن ما يمكننا أن نفعله، فى أفضل حال، هو الإيحاء بها أو التلميح أو الإيماء إليها، وليس وصفها بحمل محمولات موجبة عليها. وهذا بدوره، يعنى أن الحقيقة سابقة على وضعنا المجازى لها ومستقلة، بالتالى، عن اللغة، ولكنها، فى ذاتها، ذات طبيعة مستترة، وتظل محجوبة عنا.

نظرة أدونيس هذه إلى الحقيقة، كما أرجح، مستوحاة من الصوفية أكثر مما هى مستوحاة من الفلسفة النيتشوية. ولا عجب أن يتكرر فى (الكتاب)، إذن، الكلام على الأسرار والكشف ومشتقاتهما وأن نسمع بين الحين والآخر أصداء قوية لأقوال بعض الصوفيين، كقول ابن عربى «النور حجاب»، الذى يجد معادله الأدونيسى فى قول الشاعر: «غطت الشمس وجهى،/ ووجه المكان بمنديلها» (ص٦٦)، وقوله: «ليست الشمس إلا / جسداً آخراً لليلى» (ص٧١). ومن أقواله الأخرى المقدودة من رحم لغة المتصوفة قوله: «أن تكون بصيراً/ غير كافٍ لكى تبصرا» (ص٢٦)، وقوله: «ينزل الشاعر فى التيه/ كمن ينزل بيتاً، ـ / هكذا يحمله الكون إلى محرابه، / ويرى السر عياناً» (ص٢٠٣). لا يجوز تسرع القارئ فى الاستنتاج هنا، انطلاقاً من قول أدونيس عن الشاعر إنه «يرى السر عياناً»، أن أدونيس يستثنى الشاعر من المحرومين من الإقامة فى بيت الحقيقة (من النفاذ إلى الحقيقة فى ذاتها). الشاعر، كما سيتوضح معنا فيما بعد، يختلف عنا فقط من حيث كونه يطلب الذهاب إلى أبعد مما تواضعنا على اعتباره حقيقة، ولكنه عبثاً يحاول النفاذ إلى الحقيقة فى ذاتها.

إذا كان أدونيس لا يجارى نيتشه فى رد الأخير الحقيقة إلى طائفة من المجازات، فإنه، مع ذلك، يجاريه فى عدم تمييزه بين لغة المجاز واللغة الحرفية. هذا ما يوحى به ربطه الحقيقة بإطلاق بالمجاز. الحقيقة، دون أى تحديد لما إذا كانت حقيقة علمية أو غير علمية، لا يمكن التعبير عنها أو الكلام عليها إلا بلغة المجاز. العالم، كالفيلسوف واللاهوتى والشاعر، لا يقول لنا ما الحقيقة فى ذاتها، لا يصف لنا الوقائع كما هى باستقلال عنا؛ إنه، فى أفضل حال، يومئ إليها أو يوحى بها. إذن، التمييز بين اللغة المجازية واللغة الحرفية يلغى ليحل محله التمييز بين لغة مجازية تجوهرت معانيها عن طريق العادة والتقليد ولغة مجازية لم تصبح تقليداً بعد، أو بين لغة مجازية، فى الأصل، كرست السلطة أو القوى المسيطرة فهماً معيناً لمفرداتها ولغة لم تباركها أى سلطة ولم تكرس أى فهم لمفرداتها.

هذه النظرة إلى اللغة توجه ضربة قاصمة إلى النظرية الماصدقية (الإشارية) فى المعنى extensional theory of meaning التى تربط الأسماء والأشياء بعلاقة واحد بواحد one to one relationship وتعتبر الفرق فى المعنى فرقاً فى الماصدق. فالأشياء فى ذاتها فى النظرة الأدونيسية بعيدة المنال، مما يعنى أنه ليس متاحاً لنا أن نسميها، بل فقط أن نلمح إليها عن طريق المجاز. لسنا، إذن، أبداً فى وضع يسمح لنا أن نزاوج بين الأسماء ومسمياتها، كما تقتضى النظرية الإشارية فى المعنى. ولذلك، ستظل «سفن المعنى» هائمة فى خضم البحث عما يحقق مزاوجة كهذه «لاتعرف كيف تسافر فيه.. نحو الأشياء، ونحو الأسماء» (ص١٩٣). ما يعنيه هذا، باختصار، هو أن الطابع المجازى للغة يلغى إمكان ثبات المعنى، إمكان جوهرته أو تجسيئه. ومادامت الأسماء وحدها مشيرات جاسئة، rigid designators بحسب تعبير سول كريكى (٦) Kripke، إذن البحث عن الأسماء يقذف بنا، بالضرورة، خارج اللغة المجازية. ولكن لا لغة إلا وهى مجازية، مما يعنى أن البحث عن الأسماء يستوجب قياماً بقفزة خارج اللغة برمتها، إلى عالم الأشياء فى ذاتها، عالم السر، وإلا ستظل المزاوجة بين الأسماء والأشياء أبداً غير متاحة لنا.

لا تتعارض هذه النظرة إلى اللغة مع النظرية الإشارية فى المعنى فحسب، بل تتعارض أيضاً مع النزعة الواقعية فى فلسفة العلم. حتى نوضح ما نعنى، لنتأمل، أولاً المقطع الشعرى التالى: «ما سماه العالم عقلاً، / سأسميه / رمية نرد» (ص١٤٩). الطبيعة المعقلنة لا وجود لها، وفق النظرة الأدونيسية للغة، إلا فى عقل العالم، أو، بالأحرى، فى لغته العلمية التى أزال عنها العالم طابعها المجازى عن طريق ترسيخ تأويل معنى لها صار، بعامل التقليد، المعادل العلمى العقلى للطبيعة فى ذاتها. والنظرة الواقعية فى فلسفة العلم هى تماماً النظرة التى تجرد اللغة العلمية عن أى طابع مجازى، تمهيداً للوصول إلى وضع يفترض أن يمكن العالم من تأسيس تطابق بين اللغة العلمية وعالم الوقائع.

ولكن التأويل العلمى العقلى للطبيعة، الذى يصبح عن طريق العادة والتقليد أو تكريس السلطة المعرفية له، المعنى الثابت للغة العلمية هو مجرد احتمال بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، أو حتى للتأويل العقلى لها. ولذلك، هو مجاز نسى العلماء أنه مجاز، فتوهموا، أو توهم الواقعيون بينهم، أن بينه وبين عالم الوقائع أو الأشياء تطابقاً تاماً. أن نتبين الطابع التأويلى للغة العلمية هو بمثابة تبيننا أن عقل العالم، فى محاولته عقلنة الوجود والأشياء، هو «رمية نرد»؛ بمعنى أن النتيجة الأخيرة لهذه المحاولة هى، مثل نتيجة رمية النرد، نتيجة عشوائية (احتمالية)، لا يقينية. العالم، لنستعمل تشبيهاً آخر، هو كصياد يلقى بشباك مقولاته العقلية على العالم والأشياء ويلتقط ما يلتقطه، ليس بعامل أى ضرورة عقلية قبلية، بل بعامل الصدفة والاحتمال. أن يلقى بها مرة أخرى لا يعنى، بالضرورة، حصوله على نفس النتيجة، مما يفسر لماذا تاريخ العلم، كما نبهنا توماس كون kuhn، لايخلو من ثورات (كالثورة الكوبرنيكية أو الثورة الأينشتينية، مثلاً)، كل ثورة منها تتجاوز ما سبقها، على المستوى النظرى والمفهومى، وتقدم لنا صورة جديدة للعالم والأشياء (٧).

كذلك، ليس التأويل العلمى، بما هو تأويل تجريبى للطبيعة يقوم على العقل، هو الطريقة الوحيدة لتأويلها. ولذلك، عندما يستنطق أدونيس الطبيعة نراه يحاول الذهاب إلى أبعد من التأويل العلمى لها. هذا ما يوحيه لنا قوله: «لم يجبنى عقل الكواكب عما سألت: / أجابت قناديلها» (ص١٤٨). الكواكب هنا تمثل الطبيعة أو الأشياء عموماً، والكلام على «عقل الكواكب» هو كلام على الطبيعة المعقلنة؛ أى الطبيعة بحسب التأويل العلمى السائد لها. والقناديل، فى السياق الحالى، تمثل الضوء الكاشف لما هو مخبوء. إذن، ما يبدو أنه الفكرة الأساسية التى ينطوى عليها المقطع الشعرى الأخير هو أن الأشياء فى ذاتها مخبوءة ومستترة، ومعرفتها تستلزم أكثر من عقلنتها انطلاقاً من معرفتنا التجريبية لها. ما تحتاج إليه هذه المعرفة، بالأحرى، هو خلع الغطاء التجريبى عنها وإضاءة عالم الحقائق المحجوب. وخلع الغطاء التجريبى، كما رأينا، سابقاً، يعنى مقاربة الأشياء مقاربة فينومينولوجية، حيث يعلق التفسير والتعميم والتجريد. أليس هذا ما يوحيه قوله: « لا أفسر بل أفتح الجرح فى غيهب الدلالة» ؟ (ص٢٤٩)

ولكن، إذا لم يكن التأويل العلمي التجريبي سوى واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة، فهذا لا يعني لأدونيس أن التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي هو الذي يقبض على الحقيقة في ذاتها. فلا ننسى هنا ربطه الحقيقة بالمجاز؛ ألا وهو ما يكمن وراء تشبيهه عقل العالم برمية النرد ـ هذا التشبيه الذي يوحي، كما رأينا، بنظرة إلى المعرفة العلمية تتنافر مع الواقعية العلمية. المشكلة في التأويل العلمي التجريبي المتخذ صورةً واقعيةً هي في واقعيته، أي في نسيانه الأصول المجازية للغته ونسيانه، بالتالي، أنه تأويل واحد بين احتمالات لا حصر لها لتأويل الطبيعة. عيب هذا التأويل، إذن، ليس أنه مجرد تأويل، بل إنه يُسقط معانيه على الأشياء في صورة ماهيات ثابتة (صورة قوانين تجريبية كلية ثابتة)، فيما هو يهيئ لنا أن هذه الماهيات كامنة في الطبيعة في ذاتها. ومادام لا يمكن القبض على الحقيقة، لغوياً، إلا عن طريق المجاز، إذن ما ينسحب على التأويل العلمي، بعد تجريده من غطائه الواقعي، لجهة عدم قبضه مباشرة على الحقيقة في ذاتها، ينسحب أيضاً على التأويل ما بعد العلمي أو الفينومينولوجي. إن تفوق التأويل الأخير لا يكمن، إذن، في أنه الأقرب إلى الحقيقة في ذاتها، بل في أنه يكشف لنا أن النفاذ إلى الحقيقة في ذاتها يستوجب الذهاب إلى أبعد من اللغة، إلى ما وراء المجاز. ولكن هذا بمثابة استوجاب المستحيل، لأنه مكتوب علينا أن نظل أسرى اللغة، وأن نظل ندور، بالتالي، في فلك الالتباس.

ثمة مقاطع شعرية كثيرة في (الكتاب) تشير في اتجاه الفكرة الأخيرة؛ أي فكرة كون محاولة القبض على الحقيقة في ذاتها ضرباً من المستحيل ـ إنه، مثلاً، ينبئنا أن الرموز، لا الحواس، هي دليله إلى الحقيقة، وأنه في تقدمه المزعوم نحو ما ينكشف أمامه له أكثر من معنى: «جسدي غابة من رموز/ وخطاي كما رسمتها ظنوني،/ درج صاعد،/ وتهاويل كشف» (أي كشف متعدد الألوان، ص١٠). لا يعقل أن يكون الأمر خلاف ذلك، مادامت حتى الأشياء الأشد وضوحاً ملتبسة وغامضة (حتى الفجر يترك لنفسه أن يكون «عكازاً للضباب»، ص ٧٩). من هنا، فإن ترحاله المعرفي هو توغل في أعماق لا قرار لها، كما يصوره لنا في قوله: «والصراط ـ كما يتراءى/ هوةٌ لا قرار» (ص٦٠). إذن، مثل أدونيس في ترحاله كمثل من يطلب من الضوء البوح بأسراره، بينما هو يعلم أنه «لا يبوح الضياء بأسراره/ سره ذائب / في شعاعاته» (ص١٤). ولذلك، هو يدرك أن ما يتحكم به في سيرورة هذا الترحال هو «عطش لا يشف ولا يستشف»، فيستسلم للحيرة («سأترك مائي/ يترقرق في حيرة»، ص٦٤)، ويصبح مطلبه إيجاد طريق «تقود الطريق إلى لا مكان» (ص٧٥)، عالماً أن «منتهى فكره: / قلق يتقلب في جمره» (ص١٠٢). في ضوء كل هذا لا عجب أن يصور أدونيس الكتابة، باعتبارها ترمز إلى مغامرته المعرفية، على أنها فاعلية غائية دون غاية محددة، كما في قوله: «الكتابة؟ هيئ لحبرك موج الترحل، واهمس لشطآنه/ أن تظل بلا مرفأ» (ص١٠٨). ولهذا، لا نتوقع أن تكون مغامرة الشاعر المعرفية سوى مغامرة في اتجاه المستحيل: «صار جسراً إلى المستحيل،/ قلم الشاعر المسافر في / ليله الطويل» (ص١٢٠).

غير أن الشاعر لا يجد أن أمامه خياراً سوى الاستمرار في ترحاله:

كيف لي أن أرد النبوءة ـ تأتي
في قميص من الضوء، تلقي وجهها في
يدي، وتنفث أسرارها في عروقي ؟
وأنا من تنبأ شعرًا
انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها
وتسكنني دارها
كيف لا أتبطن أغوارها ؟
وأنا من تنبأ شعرًا.

(ص١٩١)

توحيد أدونيس بين الشعر والنبوة، الذي سنعود إليه في القسم الأخير من هذه الدراسة، عائد إلى كونه ينظر إلى الشعر، كما رأينا، على أنه نظير النبوة في كونه ترحالاً في اتجاه ما هو مستتر (عالم الغيب في لغة النبوة). هنا، يوجد ربط أيضاً بين عالم السر (أو الغيب) وعالم الإمكان

(المستقبل)؛ لأن النبوءة هي أيضاً تنبؤ. ولكن ما يعنينا الآن هو أن الاتجاه نحو ما هو مستسر، الذي هو قدر الشاعر، هو أيضاً محاولة للقفز إلى ما وراء تخوم اللغة. هذا ما نفهمه من إصرار أدونيس على أن يترك لتهيامه «يقرأ الغيب في وردة/ ويقول الكلام الذي ليس من كلمات». (ص١٠٠)

ولكن هذا الإصرار لا يعني سوى الانخراط في محاولة يائسة تقذف به من عالم المجاز إلى عالم مجاز المجاز، أو الميتا ـ مجاز. أليس الكلام الذي ليس من كلمات مجرد كلام جديد يتخطى الكلام القديم، مجرد ميتا ـ أبجدية «غسل الأبجدية من لغة مظلمة»؟ (ص١٦٢) إذن، هو كلام على الكلام أو مجاز للمجاز. وما يكاد أدونيس يتقن فن هذا الكلام الجديد حتى يشعر بالحاجة إلى تجاوزه: «لايرسي، / إلا كي يحسن خوض اللجة/ في أمواج لايعرفها». (ص١٩٤) إنه لا يفعل، إذن، أكثر من الخروج من «فلك للإشارات» للدخول في فلك آخر، طلباً للغة تضيء له عالم الأشياء في ذاتها، عالم السر. ولكن عالم الأشياء في ذاتها، كما رأينا، هو أبداً خارج اللغة، والذات العارفة، بما في ذلك ذات الشاعر، هي أبداً أسيرة اللغة. ولذلك، فإن ترحالها المعرفي هو، في أفضل حال، بحث دائم عن المجهول الذي يظل مجهولاً. ولا عجب إذن، أن يجد أدونيس نفسه في سيرورة هذا الترحال مرشحاً لأن يكون «طفل العبث الأوحد» (ص١٤) كونه، بوصفه شاعراً، الأكثر انخراطاً في هذه السيرورة والأكثر وعياً، بالتالي، لكونها توغلاً في عالم الأسرار التي تظل أسراراً.

هذا الترحال شكل من أشكال التعالي المقرون بالنفي والاغتراب. إنه يقيم بين أدونيس ومحيطه حاجزاً مفهومياً، بقدر ما هو حاجز نفسي وثقافي؛ إذ يدفع به خارج نظام النظر السائد في ثقافته، ويصعد به في اتجاه مرتبة أعلى للنظر والرؤيا. ولكن هذا الترحال هو أيضاً هبوط من السماء (عالم الثوابت والماهيات) إلى الأرض ـ هبوط في اتجاه الأشياء غير المشيأة وغير المنصصة لتحرير المعاني من أغلال التجسيء. ولذلك، هو هبوط في اتجاه هاوية الجحيم؛ لأنه خروج، والخروج في الثقافة السلطوية يساوي السقوط. وهكذا يصبح الهبوط «معراج صعود» (ص١٦٣): أن تتجاوز نظام النظر السائد في اتجاه مرتبة مفهومية ورؤيوية أعلى هو أن تهبط، أولاً، إلى أسفل، إلى عالم الأشياء في ذاتها، إلى حيث لا قرار، وأن تختار المنفى في حلّك وترحالك. ولكن ما تختاره هنا هو منفى مضاعف «منفى يتنقل في منفى»، (ص٧٧)، لأن بداية هذا الترحال هي اقتلاع للذات من محيطها، بينما المراحل اللاحقة في سيرورة هذا الترحال هي مراحل تتخللها عملية اقتلاع للذات من ذاتها، تمهيداً للصعود إلى مرحلة أعلى. إذن، ما ينتهي إليه هذا الترحال هو حالة تكون فيها الذات مغربة عن ذاتها وعن محيطها، حالة تعاني فيها نفياً من داخل يحيط به نفي من خارج.

وفي هذا الترحال الموغل في أعماق لا قرار لها يعلن أدونيس موقفه الحاسم من ميتافيزيقا وإبستمولوجيا الثقافة السائدة، ميتافيزيقاها الغائية وإبستمولوجيتها الأساسانية. هذه الميتافيزيقا، كما رأينا، تخلع على التاريخ معنى ثابتاً، وتراه حركة في اتجاه غايات نهائية تقررت مسبقاً. وهي، سواء في صورتها الدينية أو صورتها العلمانية، ميتافيزيقا الانغلاق؛ لأن من مصادراتها الأساسية أن المستقبل ليس مفتوحاً. أما الإبستمولوجيا الأساسانية فإنها، كما بينا، تجعل المعرفة ذات أساس يقيني ونهائي. ولكن في ربط أدونيس الحقيقة بالمجاز على النحو الذي يجعل البحث عن الحقيقة هبوطاً إلى حيث لا قرار، فإنه يقضي بضربة واحدة على ميتافيزيقا عصره ونظامه المعرفي. الحقيقة، من منظوره، مفتوحة كالمجاز؛ لا قراءة واحدة أو نهائية لها. ولذلك، ما يتحكم بمعرفة الحقيقة، سواء كنا نتكلم على الحقيقة التاريخية أو سواها، هو مبدأ الاحتمال، لا اليقين. ومادام لاخروج للذات العارفة من عالم المجاز ـ عالم اللغة ـ إذن لا مكان في عالم المعرفة لما هو يقيني وثابت ونهائي، أو واضح ومتميز بالمعنى الديكارتي. ولذلك، عبثاً يبحث واحدنا عن أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحددت مسبقاً على نحو ضروري. فما إن ينكشف له سر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن يرفع ستاراً حتى ينسدل أمامه ألف ستار، وما أن تضيء طريقه نجمة حتى يجد خطاه ضاربة في آلاف الطرق المظلمة. هذه هي سنة المعرفة في النظرة الأدونيسية، حيث المبدأ الإبستمولوجي الأساسي هو أن الحقيقة، باعتبارها

موضوع المعرفة، لا تتجوهر ولا تتمأسس. والمبدأ الأخير هو ما يفسر ظمأه الذى لا يُرى إلى الحقيقة الذى يظهره لنا فى سؤاله البيانى «أهنالك ماء يروى ظمأ الماء؟». (ص٦١)

وفى ربطه المعرفة بالمجاز، يصبح طبيعياً عدم اعتباره مجال المعرفة عموماً متمادّاً مع مجال المعرفة العقلية. العقل لا يشكل بيئة صالحة للمجاز، وهو فى أفضل إنجازاته المتمثلة بالعلوم الطبيعية والرياضية لا يترك وسيلة إلا ويلجأ إليها لإبعاد شبح المجاز. وهذا يعود إلى كون العقل يتجه بطبيعته إلى جعل الأشياء مفهومة، وواضحة. إذن، لا مكان فى المعرفة العقلية للاحتمال والسيولة فى لامعنى بل للضرورة، الضرورة الواقعية فى حالة العلوم الطبيعية والضرورة المنطقية فى حالة العلوم الرياضية. المعنى معطى قبلياً ومقيد على نحو مطلق.

ولكن إذا لم يكن العقل هو المكان الطبيعى للمجاز، فأين يجد المجاز مكانه الطبيعى؟ يبدو أن مكانه الطبيعى هو فى عالم الشعور والانفعال. وما يعنيه هذا، فى ضوء ربط أدونيس المعرفة بالمجاز، هو أن الشعور والانفعال مرشحان لأن يكونا بين وسائط المعرفة. وإذا أخذنا فى الاعتبار الآن أن علاقة المعرفة بالمجاز هى أكثر بكثير من كونها علاقة عرضية، انطلاقاً من كون الحقيقة، فى نظره، لا تعرف إلا بواسطة المجاز، إذن لا بد من نظرة إلى الشعور والانفعال على أنهما الوسيلة التى لا غنى عنها لتحقيق معرفة جذرية بالأشياء. هذا ما يوحيه لنا قول أدونيس: «للكآبة شعراً/ يعرف الشئ فى أصله،/ فى تجليه، فى ما يؤول إليه،/ والكآبة علم». (ص١٤٠) من الطبيعى، إذن، أن تحتل الكآبة مركز الصدارة بين كل ما يضئ أمامنا الطريق إلى الحقيقة:

أجمل الأنجم المضيئة، فى هذه الأرض،

فى قبة الغرابة،

نجمةٌ اسمها الكآبة

(ص١٥٠)

الكآبة، هنا، رمز للمشاعر والانفعالات النفسية، بعامة ومعرفة «الشئ فى أصله» لا يجوز أن تفهم هنا على أنها معرفة بالمعنى الأساسانى، بل على أنها معرفة جذرية. بمعنى آخر، إنها معرفة للمكونات الأساسية للحقيقة وليس للأسس النهائية واليقينية المزعومة التى يفترض أن تستدل منها الحقيقة. جذرية هذه المعرفة تكمن فى أننا عندما ندخل مملكة الشعور لا ندخل مملكة المجاز فحسب، بل ندخل أيضاً مملكة المعرفة التى لا تنسى أصولها المجازية. هذا ما يميز المعرفة القائمة على الشعور ـ المعرفة الشعرية، مثلاً، ـ عن المعرفة القائمة على العقل. فى الحالة الأخيرة، كما رأينا، تنسى الذات العارفة الأصول المجازية للمعرفة، أو، بالأحرى، تعمل على تمويه هذه الأصول عن طريق إسقاط المعانى على الأشياء فى صورة ماهيات ثابتة. أما فى الحالة السابقة، فإننا لا نعرف عن طريق المجاز فحسب، بل نعرف أيضاً أننا لا نعرف إلا عن طريق المجاز. فلا تمويه، هنا، لحقيقة كون المجاز فى أصل المعرفة، وبالتالى لحقيقة كون الالتباس من المكونات الأساسية للحقيقة، باعتبارها موضوع المعرفة. بهذا المعنى أفهم قوله عن المعرفة الشعرية أو الشعورية إنها معرفة لـ«الشئ فى أصله».

وفهمنا له كذلك يعود بنا إلى عداوته اللدودة للكرتزة التى تظهر أكثر ما تظهر فى قوله: «كم قلتُ: أخرق هذه اللغة الأمينة للأصول / أرج قاعدة الأصول». (ص٢٨٨). عداوته للكرتزة مردها إلى عداوته للتقعيد النهائى على المستوى الإبستمولوجى. فى الواقع، ما يعتقد أن معرفته الشعورية الجذرية للأشياء تكشفه له هو تماماً ما يجعله يرى إلى التنافر الحاد بين المعرفة الجذرية والتقعيد. لا يمكن أن يفوته هذا التنافر مادامت إحدى النتائج الأساسية لمعرفته الجذرية هى أن المجاز فى أصل المعرفة والالتباس، بالتالى، واحد من المكونات الجوهرية للحقيقة.

من النتائج الأخرى المترتبة على معرفته الجذرية أن الحقيقة المدركة هى الحقيقة مؤنسنةً. هذه النتيجة، فى الواقع، متضمنة فى النظر إلى الالتباس على أنه من المكونات الجوهرية للحقيقة المدركة. فى ربطه الحقيقة بالالتباس على هذا النحو، يفترض مسبقاً وجود أكثر من معنى للحقيقة، وبالتالى أكثر من احتمال لقراءتها. ولكن من الواضح أن المعنى الذى نختار قراءتها فى ضوئه ليس منوطاً بالحقيقة وحدها، بما هى شئ مستقل عن إدراكنا، بل منوط، وعلى

نحو أساسي، بنا أيضاً. المعنى ليس مرسوماً على جبين الحقيقة في ذاتها ينتظر اكتشافنا له، بل يجد أساسه فينا. ولذلك، فإن أعمق ما يصل إليه أدونيس عن طريق معرفته الجذرية هو أن الإنسان هو المعنى: «ما أعمق أن تتحدث مع جنى/ أو مع نجم،/ بين خيام لبنى الصابى/ حيث يكون الإنسان المعنى». (ص٥٢). إذن، قراءتنا للعالم والأشياء هي، جزئياً، قراءتنا للإنسان فيها. الإنسان هو الذى يسمى الأشياء، وهو الذى يقعد ويقنن، وهو الذى يقوِّم. إنه الجذر لكل قيمة ومعنى. ولذلك، فإن الكلام على ما هو كائن، مثل الكلام على ما ينبغى أن يكون، لابد أن ينتهى بنا إلى الكلام على الإنسان.

هذه الأنسنة الشاملة لعالم الوقائع وعالم القيم لابد أن تختلف نتائجها على المستوى النظرى والعملى، على المستوى الواقعى والمعيارى، باختلاف المنظور اللغوى الذى نقارب الأشياء من خلاله. ولذلك، لا يتورع أدونيس عن القول: «ابتكر كلمات/ للمكان، تصير زماناً» (ص١٩٦). هذا المقطع الشعرى الغنى بالمعنى يوحى لنا أكثر ما يوحى بالفكرة الآتية: أن نبتكر لغة جديدة تزودنا بأسماء جديدة لأشياء المكان وتزود الفاهمة بجهاز مقولى وتصورى يعيد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يعيد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أى، باختصار، أن نقارب الأشياء من منظور لغوى جديد هو أن نبدأ تاريخاً وثقافة جديدين، ونمهد الطريق لنشوء نظام معرفى ونظام قيمى تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائداً. وكأنى بأدونيس يريد أن يقول هنا: أن نستبدل لغة للمكان بلغة هو أن نستبدل زماناً بزمان؛ أى تاريخاً بتاريخ. وهذا، بدوره، ينطوى على النظر إلى قراءتنا للإنسان فى الأشياء على أنها قراءة للتاريخ فى الحقيقة. وفى ضوء كل هذا يتغير مفهوم السلطة المعرفية على نحو جذرى إذ لا يعود يصح القول إنها تستمد سلطتها من امتياز معرفى مزعوم يتيح لها النفاذ إلى الواقع المستقل عن الإنسان، بل فقط القول إنها تستمد سلطتها فى نجاحها فى أن تفرض على الآخرين قراءة العالم والأشياء من خلال مقولاتها ومفهوماتها هى وأن تفرض، بالتالى، نظامها المعرفى والقيمى. من هنا، يصبح مصير الحقيقة مرتبطاً بمصير اللغة التى فرضت نفسها، وتصبح الحقيقة، بالتالى، شيئاً مركوزاً فى التاريخ.

لا يلغى أدونيس، إذن، ثنائية اللغة المجازية/ اللغة الحرفية فحسب، بل يلغى أيضاً ثنائية اللغة/ العالم ويستبدل بها ثنائية جديدة: ثنائية اللغة/ السر. خارج المجاز ـ لغة الحركة والصيرورة ـ لانجد، كما تصور الفلاسفة الواقعيون العالم فى ذاته أو الحقيقة فى ذاتها، بل نجد العالم مترجماً إلى لغة النظام المعرفى السائد. اللغة الأخيرة هى أيضاً لغة مجازية، فى الأصل، أفسدتها محاولات العقلنة المستمرة للحقيقة التى انتهت إلى ترسيخ تقليد معين فى تأويل هذه اللغة أنسانا طابعها المجازى. وهى، لأنها اللغة الرسمية للسلطة المعرفية، اللغة التى تقرأ من خلالها أو فيها حقائق العالم. ولأنها تتزيا بزى غير مجازى، يصبح من السهل النظر إليها على أنها تعكس بدقة هذه الحقائق. ولكن ما إن نرى حقيقة هذه اللغة، أى نراها لغة مجازية فى أساسها، حتى يتضح لنا أنها لا تنفذ إلى الحقيقة فى ذاتها أو العالم فى ذاته، ولا يعود بإمكاننا، بالتالى، أن ننظر إلى وظيفتها على أنها تكمن فى تصوير العالم أو تمثيله بأمانة ودقة. هنا، لا يعود بإمكاننا أن ننظر إلى ثنائية اللغة/ العالم فى النظام المعرفى التقليدى على أنها أكثر من ثنائية مصطنعة؛ إذ لا يبقى ثمة مسوغ لاعتبار العالم، باعتباره موضوعاً للإدراك، مستقلاً عن اللغة. إنه فيها أو هى فيه، ولا ثنائية بين الاثنين. العالم المدرك هو العالم المترجم إلى لغة النظام المعرفى السائد. ولذلك، يصبح الكلام على هذا العالم المترجم ميتا ـ لغة، أى كلاماً على كلام.

هنا، يتغير على نحو جذرى مدلول ثنائية اللغة/ الميتا ـ لغة كما ترسخ فى النظام المعرفى السائد. فالعالم المدرك، بحسب مقتضيات هذا النظام المعرفى، لا يشكل حداً من حدى العلاقة الزوجية بين اللغة والميتا ـ لغة، بينما العكس هو ما ينطبق على العالم المدرك، بحسب مقتضيات التصور الأدونيسى لعلاقة اللغة بالعالم المدرك.

أما العالم فى ذاته، إنه عالم الأسرار الذى لا تطاله شباك الفاهمة. إذن هو، بعكس العالم المدرك، مستقل عن اللغة على نحو مطلق، والثنائية بينه وبينها لا يمكن أن تكون مصطنعة. ولهذا «لا سبيل أمامنا لردم الهوة بيننا وبينه سوى

الخروج من جلدنا اللغوى، سوى أن نعتق «الكلمات من الكلمات» (ص٣١٩). ولكن لا يمكننا أن نتحرر نهائياً من اللغة. هذا ليس بخافٍ على أدونيس؛ إذ إنه على الرغم من إصراره على أنه:

لم يعد يقرأ الكون - يعرف أن يقرأ الكون،/

غير الخروج،

إلا أنه مدرك أيضاً أن هذا الخروج، فى أفضل حال، لا يمكن أن يعنى أكثر من «... التطوح فوق شفير الكلام» (ص١٩٩).

إذن، ثنائية اللغة/ السر تترجم، فى النهاية إلى هوة لا يمكن جسرها، على المستوى الإبستمولوجى، بين الذات والعالم.

اللغة، إذن، ليست فقط، كما رأى إليها هيدجر، مستلهماً من فكرة يونانية قديمة، «بيت الكينونة»، بل إنها أيضاً، بحكم طبيعتها المجازية، حجاب الكينونة. هذا ما يفسر لماذا يصل ولع أدونيس بالالتباس إلى حد يكاد يجعل ما أود أن أسميه «إرادة الالتباس the will to ambiguity» الرابط الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ (الكتاب). إرادة الالتباس شئ لازم عن روحه الهيرقليطية الرافضة التجوهر، أى الثبات. رفض التجوهر يعنى رفض الوضوح، لأن حيث يتجوهر معنى الأشياء، تظهر لنا هذه الأشياء، مكتملة ومليئة بذاتها، وبالتالى واضحة الهوية. ما يتجوهر يسمى، وما يسمى متماه مع ذاته ويمكن، بالتالى، القبض عليه عن طريق مفهوم محدد وثابت. لا مكان، إذن، فيما هو متجوهر للسر، أى للالتباس. وهكذا، يصبح مطلب الالتباس ملازماً لمطلب التحول وتصبح إرادة الالتباس هى هى إرادة الهرقلطة.

ليس أدل على روحه الهيراقليطية النازعة نحو الالتباس من قوله فى (الكتاب):

وأنا أتقلب فى ذات نفسى، أردد:

كلا، لا أحب الضياء/

لا لشئ سوى أنه كاشفٌ.

هكذا، كى أطيل الطريق، السؤال واستنفد الأقاصى

كم أردد فى ذات نفسى:

أحب الخفاء

(ص٦٦)

وتأكيده محبته للخفاء لا يفهم هنا إلا فى ضوء تردده فى «فاصلة استباق»: «والحمد لكل التباس» (ص ص ٧٩ - ٨٠) ثمة مقاطع شعرية عديدة فى (الكتاب) تجسد إرادة الالتباس هذه، وإلى القارئ بعضاً منها:

أيها الفجر،

متى تمنحنى الحبر الذى يكتب ليلى؟
(ص١٤٤)

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح

غير أنى سأبقى غموضًا،

وأوثر ألا أبوح، -

(ص ٢٠٨)

قال: لا وقت فى الأرض، إلا

لكى نجعل الأرض شعرًا .

(ص٢١٠ . الشعر طبعاً هو منتهى الالتباس)

تلك دروبى أكتبها

كقصيدة بوحٍ لا تكتمل

(ص٢٧٢)

إرادة الالتباس هى سلاح أدونيس فى مواجهة إرادة القوة. الأخيرة، كما رأينا فى بداية هذه الدراسة، تتجلى فى ثقافة الشاعر، فى تسلط الإنسان على الإنسان، وتمارس باسم الحق والحقيقة المطلقين. هى، إذن، إرادة الوضوح واليقين حيث لا مكان للاختلاف والتعدد وشعارها الأساسى هو: «أطع أو تفنى، قل نعم نعم أو يحز رأسك». إرادة الالتباس تشدنا فى الاتجاه المعاكس؛ هى، إذن، فى نهاية المطاف، إرادة الرفض

والسلب. وإذا كان ما ينطبق على ألبرت كامو، كما هيأ لنا جان بول سارتر، هو أنه كريتيزيان العدمية Cartesian of ni-hilism (أى أنه يبحث عن الكرتزة وسط العدمية)، فإن ما ينطبق على أدونيس، بالمقابل، هو، فى نظرى، العكس، أى أنه يبحث عن العدمية وسط الكرتزة. السابق كان يحاول أن يشق طريقه وسط ضبابية العدمية الأوروبية، حيث لا معايير واضحة، إلى عالم الأفكار الواضحة والمتميزة، بينما الأخير (أدونيس) يحاول أن يشق طريقه وسط الوضوح والتميز المزعومين إلى عالم الغموض والالتباس، عالم الشك. الفرق بينهما تفرضه فروق فى ثقافتيهما. العالم الذى واجهه كامو كان، ومازال، عالمًا تزعزع فيه كل أساس لليقين، عالمًا فاقد المعنى والقيمة، مخترقًا بالعدمية، بينما العالم الذى يواجهه أدونيس يعيش فى جاذبية وهم اليقين، عالم واثق كل الوثوق من قيمه وحقائقه. ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث الماضى والحاضر صنوان، وإن تغيرت الأسماء والأشكال. الخليفة مازال معنا، باعتباره رمز الوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق؛ إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة. الخليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق، يتقمص سلطة المطلق، وضحاياه مازالوا هم هم: الشعراء والمرتدين والمنحرفين ومن شابههم. ولذلك، إذا كانت مشكلة كامو هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء العدمية العكرة نحو ولو بصيص من الوضوح، فإن مشكلة أدونيس الأساسية، بالمقابل، هى كيف يتلمس طريقه فى أجواء وهم الوضوح الصافية نحو ضباب العدمية. ليست العدمية بالذات مطلبه، بل العدمية باعتبارها واسطة لزعزعة اليقين وتعكير صفو الوضوح، باعتبارها سلمًا نصعد عليه فى اتجاه الغامض والملتبس وغير المحدد والمحير والمقلق، ونلقى به أرضًا فيما بعد. فى عالم متخم بذاته ومتماه مع ذاته ومتجوهر، يصبح السؤال الأساسى لأدونيس سؤالاً عما يلزم لإحداث تجويف أو فراغ ما داخل هذا العالم ولفتح منفذ فيه إلى الممكن؛ أى إلى عالم السلب.

هاجس الدخول فى عالم السلب هو من أبرز هواجس أدونيس فى (الكتاب)، وهو يتجلى أكثر ما يتجلى فى استعماله المتكرر للرموز الصوفية وللمفارقات، ألا وهى الأكثر تمثيلاً للغة السلب أو لما يدعوه أدونيس أحياناً «اللغة النبوية». وهو، فى الواقع، يجعل سلبية هذه اللغة شرطاً لتبنيه لها كما يوحى لنا فى المقطع الشعرى التالى:

ليس للشعر غيرُ الهجوم وغير الفتوح ،

ولا ، لـسـت مـن هـذه اللـغـة النـبـوية إلا لأن موازينها

وتفاعيلها وتصاريفها

لغة للهجوم وأنشودة للهجومْ

مماهاته للغة الشعر مع «اللغة النبوية» تعود إلى كون الأخيرة رمزاً للغة السالبة (لغة الهجوم والفتوح). وهى هذا الرمز بمعنى مزدوج. من جهة، هى لغة عن الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى. ومن جهة ثانية، هى لغة النبوءة؛ أى لغة تتخذ من المستقبل موضوعاً لها. وفى كلتا الحالتين السلب هو سمتها الجوهرية.

إذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها تتخذ من الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى موضوعاً لها، نجد أن الخيط الذى يفصل بينها وبين اللغة الصوفية خيط رفيع جداً، بل نجد أن الفارق بين الاثنتين ليس أكثر من فارق لفظى. ما يوحد بين الاثنتين هو أن اللاموصوفية هى السمة الأساسية للموضوع فى كلتا الحالتين، مما يعنى أنه لا مكان فى كليهما لأى قضايا موجبة affirmative propositions . بمعنى آخر، لا يمكن سوى حمل محمولات سالبة على موضوع اللغة النبوية وموضوع اللغة الصوفية على حد سواء. من هنا، جاءت تسمية اللاهوت أو شبه الصوفى باللاهوت السالب. Theologia Negativa.

وإذا نظرنا إلى هذه اللغة من زاوية كونها لغة نبوءة؛ أى تتخذ من المستقبل موضوعاً لها، نجد أنها، بالضرورة، لغة عما ليس كائناً بعد، أى عما ليس له وجود واقعى، بل مجرد وجود إمكانى. ما تشير إليه فى المستقبل ليس أى شئ بعد، ليس هذا ولاذاك ولاذلك. وهذا تماماً ما قاد فيلسوفاً كجان بول سارتر، مثلاً، إلى النظر إلى الوعى الإنسانى على أنه متجه باستمرار نحو المستقبل، على أنه مخترق بالعدم. السلب،

بمعنى آخر، هو فى أساس الوعى الإنسانى، نظراً لكون هذا الوعى مركزاً باستمرار على عالم الإمكان.

إذن، سواء أكان المستقبل هو موضوع اللغة النبوية أم الواحد المطلق واللامتناهى والأزلى، فإنها، قبل كل شئ آخر، لغة السلب. ولكن عندما ننظر إليها فقط من زاوية التقائها باللغة الصوفية، فإنها أيضاً لغة المفارقات. ما يشكل موضوعها، فى هذه الحالة، لا يمكن القبض عليه بواسطة أى مفهوم ولا يمكن التعبير عن حقيقته بواسطة أى عبارة أو تعريفه بأى تعريف. إنه الواحد، المطلق الفرادة الذى لا يقبل الفهم أو الوصف أو التعريف. لا مفهوم الكينونة يحيط بطبيعته ولا طبيعة يمكن استنباطها فى ضوء هذا المفهوم: إنه لا شئ مما هو كائن؛ ليس كينونة بين الكينونات، إنه يتخطى كل شئ، إنه السر المخبوء للكينونة، ولكنه الحقيقة الباطنة لها وعليتها الغائية. إذن هو محايث لكل شئ، أى أنه، فى آن، يتخطى العالم والإنسان ويعيش فى أعماقهما، بعيد عنهما بصورة لا متناهية، ومع ذلك يبقى أقرب إلينا من قربنا نحن لأنفسنا. وهو غير مدرك حتى عندما يختبر حضوره، حاضر حتى عندما يختبر غيابه. يكمن فى صلب العالم ولا يستغرق فيه، يحتضن العالم ولكنه لا يتماهى معه. فيه تتوحد المحايثة بالتعالى. من هنا، فإن كل عبارة عن المطلق تنتج من خلال جدلية الإثبات/ النفى، وكل تجربة لحضوره تحصل من خلال الانشطار الوجدانى بين الوجود واللاوجود. إزاء المطلق، كل كلام يخرج من الصمت الصاغى ويقود إلى الكلام الصامت؛ أى، كما يعبر أدونيس، إلى كلام «ليس من كلمات». أن نتكلم، فى هذه الحالة، بكلام عادى، أى أن نتكلم بغير الصمت، هو أن نقول ما لا يقال، وهذا منتهى التناقض.

أدونيس، طبعاً، مثلنا جميعاً، لا يملك أن يتكلم سوى بغير الصمت، لأنه مهما تحرر من اللغة سيظل يجد نفسه «يتطوح فوق شفير الكلام». ولذلك، فإن إدراكه أن الشعر لا يحتاج إلى قيود «كى يوغل فى تحرير المعنى» (ص٧٠) لا ينسيه أن الشعر، مهما نجح «فى تحرير المعنى»، إنما ينجح باعتباره مجازاً ـ لغة. إذن، بمقدار ما ينجح «فى تحرير المعنى» يقترب من لغة المفارقات ـ لغة المتصوفة. ثمة تناسب طردى هنا بين الاقتراب من هذه اللغة والسلب: أىّ اقتراب إضافى من هذه اللغة هو، فى آن، توسيع إضافى لمجال السلب، والعكس بالعكس. وبوصول أدونيس إلى النقطة التى لايبقى أمامه عندها سوى التوقف عن الكلام بغير الصمت أو الكلام بلغة المفارقات، يكون قد وصل إلى حيث لا يسعه الاستمرار فى عملية «تحرير المعنى» والذهاب بالسلب إلى منتهاه إلا باحتضان لغة المفارقات.

المفارقات كثيرة فى (الكتاب)، كما فى نتاج أدونيس السابق. من هذه المفارقات ما يرد فى المقاطع الشعرية التالية:

«سر هذا الزمن القاحل فى ماء حجرْ» (ص١٤٤)، «وجهتى فى امحاء الجهات» (ص١٥٣)، «الكون وجسمى وحدة حلم/ وحدة شعر: / ألهذا نحن فراق فى أوج عناق؟» (ص١٩٢)، «بلى ألبس الليل ثوباً،/ وحضورى أنى غيب» (ص٢٣٣)، «قمر وثنى/ يتلألأ فى محراب نبى» (ص٢٣٤)، «وأنا غيرى الآن، بينى وبين همومى جسر/ قلق مطمئن/ غائب حاضر / أحد لا أحد» (ص٢٤٣)، «شهواتى/ أن أظل الغريب العصى،/ وأن أعتق الكلمات من الكلمات» (ص٣١٩)، «الكلام خطى فى البياض... خطى فى السواد. فيه ليلى صباح/ ومديحى مرثيتى...» (ص٣٢٦).

لا حاجة هنا لأى تعليق؛ لأن المفارقات التى تنطوى عليها هذه المقاطع ليست بخافية على القارئ.

الكلام بلغة المفارقات أو التناقضات، كما ذكرنا، يعنى الذهاب بالسلب إلى منتهاه، أن التناقض هو سلب سالب لذاته. ولهذا السبب بالذات يصبح التناقض رمزاً للترحال الأدونيسى الذى يبدأ، كما رأينا، بالبحث المتواصل عن لغة قمينة بتخطى الشاعر لعالمه المقزم فى قمقم النظام المعرفى للثقافة السائدة، وينتهى به، كما سنرى، إلى الإيغال فى سيرورة متواصلة للتخطى الذاتى self - transcendence. الخروج على عالمه هو ما يدفع به إلى «التطوح فوق شفير الكلام»؛ أى فى اتجاه التخوم النهائية للغة حيث أى تخط إضافى يدفع الشاعر ثمنه بالمفارقات أو التناقضات. ولكنه ثمن يدفعه بطيبة خاطر؛ إنه الثمن الذى لابد من دفعه

ليضمن انعتاقه من العادى والتقليدى والمألوف والمتواضع عليه، ليصير بإمكانه أن ينشد: «أنا ساكن هواى، ولا بيت إلا خطاى». (ص١٤٥). وإذا كان المبدأ العقلى الأساسى هو المبدأ الذى يحظر التناقض؛ لأن من يناقض نفسه يجيز كل شئ، إذن لا يعود بالأمر المستغرب لأدونيس، فى طلبه للحرية الخالصة، أن يذهب إلى حد خرق هذا المبدأ («إذن انكسر أيها القيد المسمى عقلاً»، ص٨١). فكما يذكرنا بأسلوبه الشعرى الأخاذ، «لا تكتب أرض الحرية إلا لغة وحشية» (ص١٦٤)، وبالتالى، لغة متحللة من كل قيود وإكراهات التدجين بما فى ذلك القيود والإكراهات المنطقية. والمغزى الأخير لكل هذا يمكن تلخيصه على النحو الآتى: أن تدفع بالتخطى أو التعالى إلى أقصاه هو أن تجد نفسك، فى نهاية المطاف، مواجهاً باللاشئ، هو أن تقف، أخيراً، وجهاً لوجه أمام العدمية حيث يتساوى النفى مع الإثبات والضد مع ضده والنقيض مع نقيضه، فتنفتح أمامك، بالتالى، إمكانات لا متناهية للفعل والخلق وتمنح «حق الدخول إلى كل شئ».

السلبية، من حيث هى المكون الأساسى للبنية الأنطولوجية للحرية، هى سلبية متعالية trascendent negativity. ولكن هذه السلبية المتعالية، بمثابتها السمة الجوهرية للترحال الأدونيسى، ليس لها أى مدلول ميتافيزيقى؛ فهى لا تدفع به فى اتجاه حقائق أو قيم عليا أو مفارقة، بل، كما رأينا، فى اتجاه الإنسان من حيث هو مصدر القيمة والمعنى. أدونيس، فى تعاليه، يطلب العودة إلى الأولىّ والأصلى، ولكنه يكتشف، حيثما حط به الترحال، أن بصمات الإنسان محفورة على نحو عميق فى كل شئ. ولكن ليس الإنسان بإطلاق هو ما يجد بصماته محفورة فى الأشياء، بل الإنسان الجمعى الذى أفرزته وأفرزت معانيه الثقافة السلطوية السائدة فى بيئة الشاعر. عند هذه النقطة يبدأ الترحال الأدونيسى يتحول إلى عالم الداخل، إلى الإنسان الثاوى فى أعماقه. عند هذه النقطة تصبح السلبية المتعالية ترحالاً فى اتجاه الذات نوعاً من التموند، حيث يقف أدونيس وحيداً فى مواجهة عالم التشيىء والتجسىء، متحصنا فقط بذاته، ومنشداً:

وأنا تيه أمشى فىّ ونحوى.

(ص٣٥)

لأقل إننى أتمرأى

ومراياى عنى منى إلىّ

(ص٢٠١)

حيرتى فىّ منى، -

لا أرى من مكانٍ

لضيق وكره

لكننى أتناسى وأهملُ:

لا راية لا حدودْ

وكأنى صعود يقول الهبوط ، هبوط يقول الصعودْ.

(ص٢٤٦)

اسبقينى، يقول لأحلامه،

نحو مجهولى، اغمرينى

ببهاءاته،

فطرتى أنت ، مائى وطينى.

(ص٢٩٤)

زهرة فى حديقة أيامه

تتحرر من قيدها:

قيدها عطرها

(ص٣٢٧)

العودة إلى الذات تعنى تجاوز ما أُسقط على العالم والأشياء من معان فى صورة ماهيات ثابتة، جراء عمل إرادة القوة، واستبدال إرادة الخلق بإرادة القوة. مسؤولية خلق معان جديدة تقع على أدونيس وحده الآن، ولا قيود تقيده فى سيرورة خلقه هذه المعانى سوى قيود عالمه الداخلى الخاص. إنه الآن المشرع لذاته ولعالم الأشياء. ولكنه، فى استبداله إرادة الخلق بإرادة القوة، يجد أن تشريعاته (معانيه المسقطة على الأشياء) أشبه بكتابات على رمال متحركة؛ لأن الحصيلة الأساسية لانعتاقه من ثقافة عالمه السلطوية القائمة على إرادة القوة هى تطهيره المعانى من كل آثار التجسىء. إرادة الخلق

هى إرادة الهرقلطة، لأن مبدأها الأساسى هو أنه لا يمكن الاغتسال فى نهر المعنى مرتين. التعالى، إذ ينتهى به إلى ذاته، هو، إذن، تجاوز للحقيقة المؤنسنة وفق معايير إرادة القوة، حيث تترجم هذه الحقيقة إلى لغة ضاعت أصولها المجازية. ولذلك فالتعالى، باعتباره تجاوزاً للحقيقة المؤنسنة، هو، فى آن، عودة إلى الحقيقة الأصلية التى لم تفسدها بعد عمليات الاختزال الجرامتولوجى؛ أى عودة إلى الحقيقة فى صورة السماوة. ولكن هذه العودة لابد أن تنتهى به إلى أنسنة الحقيقة مجدداً، إنما أنسنتها، فى هذه الحالة، وفق معايير إرادة الخلق، لا إرادة القوة. هنا، تترجم الحقيقة إلى لغة لا تفقد أبداً أصولها المجازية. وهكذا تصبح عودته إلى ذاته بداية تجاوزه المستمر لذاته:

الكلام الذى يتفجر منى ـ أنا شكهُ ،
وأنا نفيهُ ،
كل ما قلته لم أقلهُ
والذى سأقول اختلافٌ
ويشبَّه لى أن نفسى تجتاحنى كل يوم. فلماذا
يقال: أضل سواى وأهدى سواى،
وأنا ســـــاكن هـــواى ، ولا بيت إلا خـــطاى؟
(ص١٤٥)

(الكتاب) قفزة خارج نظام النظر السائد، خارج التاريخ المسطر بلغة الثقافة السلطوية. ولذلك، أقل ما يقال فيه إنه تحول جشتالتى Gestalt Switch فى الرؤيا.

إشارات

١ ـ أدونيس، **الكتاب: أمس المكان الآن**، لندن، دار الساقى، ١٩٩٥ . كل الإشارات فى متن الدراسة هى لـ **الكتاب**.

٢ ـ انظر: William Barrett, **Time of Need : Forms of Imagination in the Twentieth century**, (New York: Harper Torchbooks, 1972), p. 57.

٣ ـ «الكرترة» (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسى ديكارت) هى تعريب لـ "Cartesianism" ونحن نستعملها، هنا، للإشارة إلى أى موقف إبستمولوجى من النوع الذى يسند إلى المعرفة طابعاً يقينياً مطلقاً، انطلاقاً من كونها ذات أساس أخير هو بمثابة حقيقة واضحة بذاتها.

٤ ـ الإبستمولوجيا الأساسانية تقوم على افتراضين: (١) المعرف الاستدلالية تقوم على معرفة غير استدلالية ونهائية، و(٢) الحقيقة تكمن فى تطابق ما نقوله عن الواقع مع هذا الواقع فى ذاته. انظر: عادل ضاهر، «تأنيث الإبستمولوجيا»، مجلة **مواقف**، العددان ٧٣ ـ ٧٤، ١٩٩٤، ص ص ١٤ ـ ٢٢ .

٥ ـ F . Nietzsche, "On Truth and Lies in a Nonmoral sense" in **philosophy and truth: Selections from Nitzsche's Nootebooks of the Early 1870,s** . ed. and trans. by. Breazeale, (New Jersey: Humanities Press, 1979), p. 84.

٦ ـ Saul Kripke, **Naming and Necessity**, (Cambridge: Harvard University press, 1980), pp. 3 - 15.

٧ ـ Thomas Kuhn, **The Structure of Scientific Revolutions**, 2 d ed. (Chicago:University of chicago Press, 1970).

تحرير المعنى

أسيمة درويش*

-١-

منذ بداياته الأولى، ومروراً بمشروعه الشعرى الذى امتد قرابة نصف قرن، وانتهاء بديوانه الأخير (الكتاب) كان للذات الكاتبة فى الشعر الأدونيسى فى مأساتها التراجيدية مع الأرض والعصر والتاريخ تجليات كبرى لم تعرف غياباً ولا انقطاعاً.

فالعصر الذى يعيش فيه أدونيس هو عصر الانهيارات الكبرى على الصعيد العربى، وعصر التحولات الكبرى على الصعيد الكونى. وإذا تركنا الشطر الأول لكونه تحصيل حاصل لكل قارئ عربى، فإن التحولات الكبرى فى الحضارة الكونية المعاصرة، قذفت الإنسانية جمعاء إلى حالة من الهلع الفاجع. فإلى جانب ما خلفه التحقق العلمى على حساب تدهور الأداء الإنسانى من صدمة، خلفت التحولات التقنية الكبرى ذعراً إنسانياً من المصير المجهول المحفوف باحتمال الفناء الكامل. ما بين فواجع العصر على الصعيدين العربى والكونى، وفواجع التاريخ فى الماضى، يصور أدونيس حالة التمزق الإنسانى بصدق بليغ:

تخاصم صورة هذا المكان ومعناه فى - النهار وأشياؤه، والليل والحلم، هذا الفراش الذى تتناحر أشباحه فى ثيابى، ذاك الجدار الذى مال فوقى أو كاد، - أمسكت بالوقت: عصرى رماد والتواريخ قش (ص١٠٥)

إن الذعر الذى يعصف بالإنسان المعاصر، يبلغ عصفه فى الذات الكاتبة حده الأقصى:

الحياة كما نتقلب فى جمرها،

انشقاق،

(*) ناقدة سعودية - هذا المقال جزء من دراسة تعدها الكاتبة حول **الكتاب - أمس المكان الآن** لأدونيس.

جسد لا يكف عن الرعب

من رأسه. (ص٢٨٨)

فى عصر لا يكف فيه الجسد عن الرعب مما تراه العين، وتسمعه الأذن، وما يعبر فى الرأس من أفكار ورؤى تفرض عليها الحريات المتاحة فى الهنا والآن أن تبقى حبيسة فى «قفص لا حدود لجدرانه»، لا يقدر الشاعر أن يرقق ألفاظه ويتودد للشعراء والفصحاء. ذلك أن «الحقيقة بيت/ ليس فيه مقيم ولا جار من حوله/ ولا زائر» (ص٢٨). فلا بد للشعر إذن أن يمارس النهوض بعبء الكتابة والكشف عن الحقيقة الغائبة المغيبة، عبر احتراق الشاعر «بمطهر الشعر» ليبنى من هذا الشعر وعبره منهجاً وطريقاً إلى تأسيس تاريخ جديد:

أتراه دم سائل

من جراح البشر،

ذلك الزمن المنتظر؟

(ص٧٨)

هكذا يحمل رصد أدونيس للظواهر اليومية، والحالات الإنسانية المتردية والأحداث، إشارة إلى تواتر الحدث، من واقع كونه واحداً يتعدد بتجليات ملموسة ومستديمة، بدءاً بالماضى ومروراً بالحاضر وانتهاء بتوقع حصوله فى المستقبل:

هوذا أمامك باب التاريخ

اخلع نعليك

يمينا يسارًا استقم

من شئ، يشبه القبر تبدأ الحكاية [...]

يمكن القول أيضا القبر وجه.

....

عندما نقول عن شئ إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن

حى مادمت ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره،

وهو هنا القبر،

فالقبر بيت لك[...]

(ص ١٦٧ فاصلة استباق)

هكذا، يطالعنا الهم الأكبر فى حياة أدونيس ووجوده فى (الكتاب) كما طالعنا سابقاً فى (كتاب التحولات والهجرة)، و (هذا هو اسمى)، و«إسماعيل»، و(مفرد بصيغة الجمع)، وفى مشروعه الشعرى برمته. فنراه حاملاً عبء الإنسان فى عصره، عبء أرضه، أحلامها وهمومها، وقد تفطر قلبه لرؤيتها تتدور فقاعة من زبد، كل شئ أصم وأعمى، كل شئ عليها خواء. ونشيج الشاعر يصعد من أعماق الداخل:

آه من ارضنا وواهًا عليها

أبد من قيود

سابح فى أبد.

(ص١٦٢)

ولكن الهم الذى يتأكل أدونيس من الداخل، لا يتأتى من تعهده لأرضه وميراثه غاضبا ـ حانياً وحسب، ولا من شعوره بالذنب من جراء قصور وتوان تجاه الأرض والميراث، فهو يعلم تماماً أنه المقدام الأكثر جرأة وشجاعة فى اختراق المحظور لبناء المنهج ومد الطرق والجسور؛ لكن ما يتكوى به إنسان الداخل فى أعماقه يأتى من جرح «نبوى الداء» (ص١٦٥).

إنه جرح الأنبياء الذين يعرفون صحة رسالتهم وعظيم جدواها، لكنهم يعلمون ـ فى الوقت ذاته ـ أنهم سيكونون معرضين للتكذيب والتعذيب والتكفير والنفى والتشريد، فى عصرهم، حيث إنهم لن يصدقوا إلا بعد موتهم. وبتعبير آخر، إن ما يؤرق أدونيس ويعذبه لا يصدر عن حيرته، وتردده أو جهله لما يريد، بل يصدر عن علمه الأكيد بصعوبة ما يريد.

فهو يعلن ـ فى (الكتاب) وفى ما سبقه من نتاج شعرى ـ بلهجة حاسمة لا تعرف الحيرة أو التردد، عن اتخاذ الكتابة ـ كما يفهمها ـ منهجاً وطريقاً له فى الحياة:

الكتابة؟ هيئ لحبرك موج

الترحل، واهمس لشطآنه

أن تظل بلا مرفأ.

(ص١٠٨)

وبلهجة حاسمة أيضاً، يعلن عن رؤيته مفهم الإقامة فى الوقت فى الزمن المعاصر:

هكذا يعلن: شققت غضب التحول

طريقا وأعطيتها خطواتى [...]

قالت الطريق اتركونى أتقدم فى ريح تتحاور

مع غبارى [...]

لاتخافوا إن استدرت أو انحنيت أو ترددت أو

تهت [...]

اتركونى قالت الطريق

لا تجزعوا إن اختلف الشجر تنوع العشب

تكاثر الشوك

اتركونى قالت الطريق، أنا أيضًا أنكر شيئًا

أثبتنى

أثبت شيئًا أنكرنى

«فاصلة استباق» (ص٨٠)

الأمر الذى يجعل الشاعر بالضرورة، الإنسان العارف بذاته والعالم. والشاعر، بما هو صاحب الذات الأصلية، الحقيقة، النافرة من التشيؤ، هو الأقدر على هز تيارات الوعى الجماعى، واستنهاض الفكر من حالة الركود، والمراوحة السلبية فى المكان:

تعبت هذه القافله

كيف تأتى وترتاح فى كنف العصر، والعصر

يبحث عما يفئ إليه؟

وتماثيله وتآويله

لغة آفله

(ص٢٠٩)

هكذا يقف شاعر «الكتاب» فى نقطة تتجاذبها الصدمات: صدمة الذعر من تاريخ مضرج بدماء اللغة:

من أين يجئ الضوء، وكيف يجئ لهذى

الأرض المنقوعه

بدم التاريخ

(ص١٥١)

وصدمة الذعر من حاضر، ليس أكثر من طبقات تكونت بالتراكم التراتبى لأحداث الماضى فى تجلياتها الأكثر قتلاً وتدميراً:

فى هذا المكان، حيث لا وقت لديك،

لكى تستيقن أن السحابة ليست رصاصًا وأن

الوردة

ليست حربة

شك

يروض الريح أيام

تمخر كأنها أسماك شبه ميتة نحو شواطئ

تخططها الفقاعات والحمد لكل التباس.

«فاصلة استباق» (ص٨٠)

وصدمة الذعر والخوف من احتمال امتداد هذا الخيط التاريخى باتجاه المستقبل:

[...] أشطر الوقت ـ أعطى إلى الشعر شطرًا

وشطرًا إلى حلم لايطاق.

(ص١١٠)

ففى هذا العصر، عصر الكآبة والتصدع والظلام والتفسخ؛ لم يبق من ضوء سوى ضوء الشعر:

لحياتي - رمزًا،

يعلو الشعر سراجًا

في ليل الأشياء.

(ص١٦٥)

هكذا يعيد تاريخ الشعراء نفسه عبر العصور. يعشقون الشعر، يعشقون الموت شعرًا، يلوذون من الزمن الموضوعي الخانق بزمن الشعر الذي يتذوقون به طعم الحرية، ففي أحضان الشعر يصير الموت عشيقًا. ذلك دأب الشعراء عبر التاريخ.

لكن أدونيس، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء والكتاب، يكتوي بنار الشعر والكتابة دون أي توقع لأي تغيير أو انفراج في عصره. إن الانحياز إلى غضب اللغة، ليس هروبًا ولا كبرياء. لكن الشعر النوعي الذي يطرحه أدونيس، والمتنبي، ومن في صفهما ونوعهما، لا يرفع راية تدعو الآخرين إلى المشي خلفها، ولا يطرح حلولا وأجوبة تعطي أية ضمانة تكفل الحلول. ومثل هذا الشعر لا يترك أثرًا في المكان إلا عبر ما يستقبل من الأزمنة:

غضبي يتشرد في غيهب،

غضبي - لاهروب، ولا كبرياء

لاقبيل ولا راية.

بشراراته

يسم الأمكنة

صاعدًا، يتفجر من كبد الأزمنه

(ص١١٢)

إنه شعر مكتوب بلغة الأجنة التي مازالت بحالة تكون. ومثل هذا الشعر لن يستولد، ولن يرى النور، إلا في ما يستقبل من العصور:

لم يحن بعد وقتي، وأغاني مكتوبة

بلغات العصور - الأجنة.

(ص٢٠٨)

إنهم الشعراء «يتدثر ثوب الهجير، احتفاء بنقطة ماء» (ص١٠٤) يتلظون بنار الشعر احتفاء بنقطة ماء لن يسقوها في عصرهم. وفي كل ذلك إشارة إلى صعوبة النص الأدونيسي واستغلاق فهمه على الكثيرين، وهم الهم الآخر الذي يتآكل دواخل أدونيس، ويحمله على القول:

أتحمل أعباء أرضي -

أحلامها والهموم

غير أني لا أتقدم - أمشي، كأني

في القيد أمشي.

أتراني عراف هذا الغبار،

ونحات هذي الغيوم؟

(ص١٦١)

- ٢ -

في إطار البحث في النص الفني بما يحمله التعبير من معنى القيمة والمعايير الفنية، هل ثمة نص صعب يستعصي على الفهم؟ وهل تلقى تبعة عدم فهم النص على النص ذاته أم على قارئ النص؟ وهل يعني القول التالي لأدونيس إن صعوبة نصه إشكالية معممة تشمل جميع قرائه:

الوجوه التي من تراب

والتي لونها ذهب

والوجوه التي يتصاعد منها اللهبْ

والوجوه التي عشقتني

والوجوه التي كرهتني

في مدى هذه الكرة الفاسدهْ،

كلها لغة واحدهْ

من لسان العرب.

(ص٢٣٦)

غنى عن القول أن ما يشير إليه أدونيس فى هذه الفقرة، لا يمت إلى تساؤلنا السابق بصلة. فهو هنا، ينتقد الطريقة التى يقرأ فيها شعره من قبل القراء والنقاد، المريدين منهم والكارهين على حد سواء. وفى ذلك تبرئة للشعر من تهمة استعصاء الفهم، بإلقاء تبعة الصعوبة المفترضة على كيفية قراءة الشعر لا على الشعر ذاته. فإذا كان الشعر الحديث يمارس ابتكار ذاته بالتجديد والتجدد: لغة، وبناء، ودلالة ومضموناً، وتقنية وأدوات، فلا بد من قراءته من خلال هذا المنظور وعبره وليس من خلال المنظور المتداول قراءة ونقداً، بربط الدوال بمعانيها الثابتة ودلالتها الأحادية، تامة التكوين. ففى سياق النص الأدونيسى، يمكن القول بأن قراءة الرموز - عناصر الكون الأربعة مثلاً - أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيمة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره. ذلك أن الربط الحصرى للدوال بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسى من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغى ما تبثه الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالى، وإشارات معرفية، وإيحاءات فلسفية. ولن يكون ناتج قراءة نص أدونيس بهذا المنظور إلا إعادة لتكوين ما سبق تكوينه قبلا. حيث يجرى بذلك تقزيم العمل الشعرى وتحويله إلى مجرد امتداد سطحى لجماليات انطباعية تستعمل اللغة موضوعاً للحس والمتعة، ذلك ما يشير إليه أدونيس فى قوله:

- غالبًا

يوهم العمق: يبدو فراغًا وسطحًا.

- ما الذى قلته؟ أعد المسأله.

- سوف تبقى طويلا طويلاً

لكى تتلمس بابا لشعرى،

ولكى تدخله.

(ص٢٠٧)

فالحصول على مفتاح الدخول إلى النص الأدونيسى مشروط، قبل كل شئ، بعدم قراءته بلغة واحدة من لسان العرب. أضف أن هذه القراءة تستدعى قارئاً نوعياً يمتلك معرفة متمكنة بأمور أساسية شتى من أهمها:

١- معرفة بنائية النص الأدونيسى متعدد المستويات، حيث لا تستقيم القراءة إلا بالوقوف على حركة العلاقات الداخلية التى تشكل أهم خصيصة فى اللغة الشعرية لأدونيس.

يتفرع عن ذلك قراءة الصورة الشعرية فى مستواها العمقى، للوقوف على ما يتدفق منها من حركة للصيرورة، وجريان للحياة الداخلية المتدفقة، حيث تتراءى الصورة الشعرية، كشجرة يتخللها الهواء والضوء والظلال بحركة دائبة لا يقبض عليها ولا تعرف الثبات (سنعود لتفصيل ذلك فى فصل مقبل).

٢- المعرفة الشمولية للتراث العربى بكامله، شعراً ونثراً ونقداً، بما فى ذلك معرفة الأديان السماوية، وبصورة خاصة النص القرآنى والأحاديث النبوية وكتب الفقه والتفسير والتأويل.

٣- معرفة التاريخ العربى وتاريخ العالم: قديماً وحديثاً، بما فى ذلك الفلسفة القديمة التى انبنت عليها الحضارات الإنسانية القديمة، والفلسفة الحديثة فى عصر التنوير والعصر الحديث.

٤- معرفة الرموز فى أصلها التاريخى والأسطورى، ورموز الطبيعة فى أدائها الكونى، والرموز الشخصية فيما تبثه من إشارات معرفية وفلسفية، لمتابعة ما يطرأ عليها جميعاً من تحولات فى محرق الشعر.

٥- المعرفة المتمكنة بأصول اللغة العربية وقواعدها نحواً وصرفاً وبلاغة؛ إذ تستدعى القراءة أحيانا إعراب الجملة لتحليل ما بها من قصر وحصر وإسناد للضمائر... إلخ، لفك ما يتخللها من لبس أو غموض.

انطلاقاً من ذلك، يمكننا القول بأن أدونيس ينفى عن شعره تهمة الصعوبة واستعصاء الفهم ليثبتها ـ بوجه آخر ـ فى الوقت ذاته. وإذا كان لابد من التسليم ـ من وجهة نظر نقدية ـ بأن عدم فهم النص، أى نص، لا يعود إلى النص ذاته بل إلى قارئ النص، فإن ذلك ينتهى بنا إلى القول التالى: إذا كان منشأ الصعوبة فى فهم النص الأدونيسى يعود إلى الكيفية التى يقرأ بها، فإن فهم هذا النص يستدعى بالضرورة، قارئاً نوعياً يتمتع بمقدرة قرائية عالية على صعيدين: الأول، المقدرة على التصور والرغبة فى متابعة الخيال والتخييل للقبض على ما يستولده النص فى لحظات أحلام اليقظة. والثانى، العلم المتمكن بالمعرفة اللغوية والتاريخية والفلسفية بما هى الاطلاع الشمولى على العلوم الإنسانية. وإذا أضفنا إلى ذلك أن لغة أدونيس الشعرية تعتمد على الرمز والمجاز، وتؤسس بناءها على السؤال لا الجواب، أمكننا القول بأن المسلك الذى اختطه أدونيس لمشروعه الشعرى/ الفكرى سينأى بهذا المشروع عما يروق للذائقة الشعرية والعادات العقلية الملازمة للغالبية العظمى من الناس نخبة وجماهير. وبتعبير آخر، تنحصر توجهات النص الأدونيسى بالقارئ المتميز بجرأة التحدى، وعشق المعرفة، والمخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس/ القاع، عبر اقتحام المجاهيل والمناطق الخطرة، وللخوض فى لجج الفكر وهوة التفكر السحيق التى تبدو هوة تشبه قاعاً لا قاعدة له. إن أدونيس يعرف ذلك جيداً. وقد عرف مفهوم القراءة الإبداعية، مراراً، عبر كتاباته عن القارئ المبدع الذى يجب:

> أن يكون شاعراً آخر: ينتج فى شراكة عميقة مع الشاعر، نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. فإذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإن قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم. (١)

من الأمور التى ينبغى إضافتها إلى ما سبق ذكره، اختيار أدونيس التواصل مع الآخر بالكشف الكلى عن حقيقة المأساة وحجمها، وليس بالتواطؤ مع النص أو عليه بهدهدة المشاعر المحبطة والتخدير الآنى، سواء أكان ذلك بالشحن الخطابى بوصفه امتدادا للسياسة والإيديولوجيا أم بالاستيهام اليوتوبى بالعثور على الأجوبة الإثباتية واستشراف الحلول:

ليس من شهواتى
أن أفيئ إلى عبرة
أو إلى حسرة وأرقق شعرى بها،
وأبكى وأبكى.
شهواتى
أن أظل الغريب العصى
وأن أعتق الكلمات من الكلمات.

(ص٣١٩)

لكن الكشف عن الحقيقة فى أبعادها الأكثر هولا وقسوة، إلى جانب استبعاد الحلول والأجوبة المطمئنة، واستبدال إثارة القلق والشك والسؤال بها، كل ذلك لن يطمئن الجماهير التى ركنت إلى قبول الموروثات دون مساءلة أو إعادة نظر، وركنت إلى تفسير العالم والتاريخ وعلاج المبادئ والمسلمات بالطفو على سطحها. ذلك أنها اعتادت تفسير المسلمات بلغة مريضة بجمود المعنى، وتحجر المفاهيم، مما أدى إلى تشرنق اللغة داخل دلالة أحادية، مسطحة، منبسطة، لا نتوء فيها ولا انعطاف. وإذ يقرر أدونيس الخروج عن هذا المدار، يعلم جيداً أنه يبحث بالشعر عن المستحيل:

هل أؤخر رجلاً وأقدم أخرى مثل غيرى؟
كلا، سأمضى أمهد درباً ـ
أتنفس، أشتف، ألبس هذا الرحيل
بين شعرى والمستحيل.

(ص١٤٦)

هكذا يظل الشاعر «الغريب العصى» الخارج عن المسارات التى تؤثر الوقوف فى الأماكن المحايدة كى لا تضيف إلى مأساتها أعباء ومخاوف جديدة.

ولكن، ماذا عن مهمته الأخرى: «أن أعتق الكلمات من الكلمات»؟

ماذا يقول أدونيس في (الكتاب) عن عزمه على تحرير المعنى؟ وهل تضيف هذه الخصيصة المهمة في شعره هما جديداً إلى همومه السابقة لأنها توسع الهوة بين نصه وقرائه في الغالب الأعم؟ وهل ثمة قول بنبرة رثائية في هذا الخصوص؟

ـ ٣ ـ

من الأمور التي آثر أدونيس النهوض بعبئها، إحداث تغيير جذري تتحرر فيه البنية التعبيرية للغة العربية من الذبول والانحسار بسبب ركودها الطويل فوق سطوح المعنى. حمل أدونيس هم العمل على غسل الأبجدية من الظلمة التي ترسبت فيها طويلاً، منذ بداياته الأولى على صعيد الكتابة والتأليف ومجلة «شعر» من جهة، وعلى صعيد تجربته الشعرية من جهة أخرى. فالشعر بصورة خاصة، لا يقدر أن يحقق قيمته الفنية إذا استمرت الدوال بالارتباط بالمدلولات الشائعة المعروفة لدى الجمهور لارتباطها بالأصول الثابتة السابقة التكوين. فالشعر ليس ممارسة تمثيلية للأفكار، بل ممارسة حية للغة:

> ولا توجد القصيدة حقاً، إلا بأن تعيد للكلمة حيويتها الأصيلة. ولا تعاد هذه الحيوية إلا بالخروج من «الموت» الذي تعيش فيه لغة الجمهور. (٢)

«الكلام الذي يغسل الأرض يذوي» (ص٢٠٢). لإحياء هذا الكلام يزحزح أدونيس البنائية التعبيرية التقليدية للغة، يفككها، ويدفع بها بعيداً عن أصولها وثوابت مدلولاتها، دفعاً بلغ المدى الأقصى نضجاً وغرابة منذ (أغاني مهيار الدمشقي)، حيث جعل مهيار العالم موضوعاً ليصبح هو الذات المدركة التي تتعقل العالم وتدرك العلاقة بين الوجود والموجود، وتخاطر بنبش المفاهيم التي يستكين إليها البشر بقلق فكري وفضول معرفي، تحدوه الحرية وقوة الإرادة على وجه يسمح له بوضع العالم مقابل الذات وجعله موضوعاً.

من خلال الارتحال الدائم في الكون، ومساءلة العلاقة بين المقولات المكونة للتاريخ والوجود، يتم شحن اللغة الأدونيسية بالدلالات الحيوية الجديدة، ويداخل الحزن قلب الشاعر إذ يرى الناس يعودون دأبهم بقراءة النص من السطوح وإغفال ما يبثه القول الشعري من دلالات حيوية بالغة العمق:

إن تقل: ذلك الماء موت

أو تقل: حجر هذه الريح ـ لا أحد سيمين،

يفصل بين الحدود، طريقي

في الكلام القريب،

وقصدي في أبعد الكلمات.

يقرأون ولا يفهمون

إنهم أحرف، وأنا غابة من لغات.

(ص١٢٢)

كيف يحقق الشاعر التواصل والإبلاغ، والناس لا يميزون الفروق، ولا يحاولون العثور على ما يبثه شعره من دلالات؟ فالشعراء لا يتواصلون إلا حبا أو وحياً، و «طريق الشعر تيه وأول الشعر منفى» (ص١٢٩). وقد آثر الشاعر الاختيار الطوعي لمنفى الشعراء، بالارتحال الدائم في الوجود، بحثاً عن المتفتح الظاهر، والمنحجب المتخفي، والعلة الكامنة وراء مكونات الوجود:

آيتي أنني منهم ـ بشر مثلهم

ولكنني

أستضيئ بما يتخطى الضياء

آيتي أنهم

يقرأون الحروف، وأقرأ ما في الخفاء.

(ص٢٥١)

العلاقة هنا بين الشاعر وقومه، علاقة انتماء لا تماثل علاقة انتماء الأشجار إلى الحقل وليس علاقة انتماء الأغصان إلى الشجرة. لذا، فإن الشاعر لا يأبه لهذه الفروق، يتابع ارتحاله الروحي في الكون، وارتحاله الفكري نحو المعرفة،

وارتحاله الإبداعى نحو الشعر. وهو فى ذلك كله، يقذف نفسه فى لجة الفكر، وهوة التفكر، ليخوض داخل دوامة، حركة تتعالى على قوته، يصارعها بذات تحتفظ بشجاعتها، وتتسلح بوعيها، ولا تفرط بقوة إرادتها. حتى إذا ما اغتنت هذه الذات بإدراكها حركة السلب المستقرة فى الوجود، تجوهرت عبر الفعل الإبداعى، لتطرح نفسها مثلا لاستيلاد الحركة من السكون والإيجاب من السلب، بل لتطرح نفسها مثلاً بوصفها ذاتا تحولت إلى جوهر للعمل ومنطلق للفعل. لكن كل هذا العمق بالتجربة الإنسانية، وكل هذا الضوء المتكشف بالتجربة المعرفية، وكل هذا الموت بالتجربة الإبداعية، لا يجد من يعبأ بفهمه أو يبذل جهداً لاستيلاد الدلالة الضمنية التى يبثها النص بثاً خفياً منحجباً:

علمته المحيطات إيقاع أمواجها ـ

علمته الصحارى رسوم الرمال وأشكالها،

لم يحسوا الفروقات فى نبضه ـ وقالوا:

تتكرر ألفاظه

مثلما تتكرر أيامه، ـ

ضحكت وردة

تتقلب فى العطر أوراقها.

(ص٣٠٤)

هل يمكننا القول إن أدونيس يتحدث هنا بنبرة رثائية لذاته، أو لشعره، أو لرثاء الآخر الذى يعجز عن فهمه؟

إن الشاعر الذى يعلم معنى السلب والإيجاب ويدرك مبدأ الحركة والسكون فى الكون، عبر خوض اللجة والنجاة من دوامتها لا يمكن أن يقول بنبرة رثائية على كل حال.

إن أدونيس يقول هنا بنبرة السخرية. تلك النبرة الساخرة التى تمده بمؤونة من القوة التى تدفعه للتعالى على غصته، والمفارقة للظروف العرضية والرؤى الرديئة القاصرة فى واقعه المعيش هنا والآن. ولكن، هل يكرر أدونيس ذاته فى شعره حقاً؟

فى معرض قراءته كتاب مالارميه (الكتاب) يقول بلانشو: «نحن نكتب دائما وبالضرورة الشئ نفسه مراراً، غير أننا نكتب لتطور ما، يظل نفسه ثراء لا نهائياً فى تكراره»(٣). ويعلق بول دى مان على قول بلانشو السابق بقوله:

هنا يقترب بلانشو كثيراً من اتجاه فلسفى يحاول أن يعيد التفكير بفكرة النمو والتطور، لا بمصطلحات عضوية، بل بمصطلحات تأويلية ـ هرمنيوطيقية ـ بتأمل زمانية فعل الفهم.(٤)

أما هايدجر، فيقول فى كتابه (مبدأ العلة) عن الموضوع ذاته ما يلى:

إن عبارة «تاريخ الوجود»، لا تعبر عن شئ اعتباطى بل عن فكر أشد تصميماً نحو شئ مضى التفكر بشأنه. أى أن تاريخ الوجود الذى بالكاد ندركه لا يظهر ولأول مرة كما هو عليه، إلا عندما نعيد التفكير به.(٥)

انطلاقاً من وعى أدونيس هذه الحقيقة وعياً تاماً، فإنه يكتفى بأن يستبدل بالنبرة الرثائية الانكفائية النبرة الساخرة اللامبالية بمأزق تدنى الروح الثقافية وإعراض الناس عن القراءة والمعرفة فى عصره. فالسخرية هنا، تتحول إلى قوة إيجابية يتسلح بها الشاعر لا ليحرر نفسه من الهموم التى تكشفها حقيقة هذا المأزق وحسب، بل إنها تمنحه مؤونة الكشف عن حقيقة المأزق، وتشتيته بالتعالى عليه ومفارقته فى الوقت نفسه. حيث يتحول المأزق إلى موضوع عرضى/ زمنى، وتحتفظ الذات الكاتبة بنفسها من حيث هى ذات تعرف موقعها الخاص والمتميز، وتملك إدراكاً واعياً يمكنها من تفسير المسافة التى تفصل بين تجربتها الوجودية/ الإبداعية بوصفها تجربة حقيقية، والأسباب الكامنة وراء عدم فهم الآخرين لها فى الوقت الحاضر.

هكذا يتعالى النص عبر السخرية عن ذكر أية إدانة مباشرة لذوى العقول العازفة عن العمل والمعرفة، حيث يكتفى الشاعر بتجسيد هذه السخرية، تجسيداً فنياً مذهلاً فى كثافته،

وإضاءته، وجماليته، وسحر وقعه على النفس، بالاكتفاء بمجرد الإشارة إلى ضحكة وردة:

•ضحكت وردة

تتقلب فى العطر أوراقها

لقد دمج أدونيس، هنا، ضحكة الشاعر بضحكة الوردة، دمجًا صوفيًا خالصًا، محققًا تفوقًا إبداعيًا استثنائيًا، يجسد التميز الفنى الملحوظ للطابع الصوفى فى لغته الشعرية. فقد استطاع أن يجسد بخمس كلمات فقط: دقة الفكر، وعمق الرؤية والرؤيا، وقوة العبارة، ومفارقة الذات الكاتبة للعرضى والزمنى، إضافة إلى الطرح الخفى الصامت لحكمة تتجاوز مبدأ العلة، بوضوح محتجب ولماع بليغ. تلك هى المعايير الفنية التى تستدعيها أصالة الطابع الصوفى فى الشعر.

فى كتابه (مبدأ العقل) (The Principle of Reason) يقتبس مارتن هايدجر بعض الأبيات من ديوان صوفى للشاعر أنجيليوس سيليسيوس Angelus Selesius بعنوان (الشاروبى الجوال) يقول فيها الشاعر ما يلى:

الوردة دون لماذا: تتفتح لأنها تتفتح

لا تهتم بنفسها، ولاتسأل أن يراها أحد(٦)

بالعودة إلى مبدأ العلة (لا يوجد شئ دون علة). لكن الوردة هنا، تتفتح دون «لماذا» أى دون علة. وهى فى الوقت ذاته تتفتح دون «لأن» التى تجيب وتحدد السبب/ العلة. فهى تتفتح لأنها تتفتح.

من الواضح أن الوردة، هنا، تظهر مثلاً أو رمزًا لكل ما يتفتح، كل النبات وكل ما يتكون وينمو. ووفقًا لكلمات الشاعر هنا، فإن مبدأ العلة ليس له حضور فى هذا الميدان(٧) إلا بصورة ضمنية، غير محكية، تعود إلى رجوع العقل إلى سلسلة العلل والشروط التى تحكم حركة نمو النباتات. لكن الوردة لا تكتفى بممارسة هذا التفتح الكونى المجانى دون علة أو سبب وحسب، بل هى أيضًا:

ليست بحاجة لأخذ أى اعتبار لكونها وردة.
إنها ليست بحاجة لطرح اهتمام مخصوص بذاتها. فكونها وردة لا يستدعي منها أن تعير انتباها مخصوصاً لذاتها ولكل ما يؤسس وجودها ذاته كوردة.(٨)

لكن وضع الإنسان بالمقابل، هو وضع معاكس لهذه الحقيقة؛ حيث إنه «لكى يبقى ضمن الإمكانات الجوهرية لوجوده، لابد له من الاهتمام بتعيين الشروط/ العلة الضرورية لوجوده وكيفية وجودها»(٩). فالإنسان يتابع بشغف نتائج عمله فى حدود عالمه. فهو يهتم بحضوره النوعى أمام الذات وأمام الآخر والعالم، بقدر ما يهتم بنتائج أفعاله وأثرها على العالم والآخر. فهو إذن يغاير الوردة التى لا تبالى بنفسها، تتفتح، وتبذل عطرها مجانًا للفضاء والهواء دون أن تطلب أن يراها أحد.

ما يهمنا من ذكر ما سبق، هو الوصول إلى النتيجة التى يستخلصها هيدجر من ذلك كله. فهو يقول: إن الاعتقاد بأن حكمة أنجيليوس سيليسيوس تهدف إلى تعيين الفرق بين الإنسان والوردة من قبيل الاختلاف فى مستلزماتهما الوجودية، هو اعتقاد متسرع يعتمد القفز إلى النتائج. وهو يرى أن جوهر الحكمة الضمنية التى لا يحكيها شعر سيليسيوس، تشير بصورة خفية إلى أن:

الإنسان، فى جوهر وجوده الباطن والمنحجب، ليس فى حقيقته الأولى إلا مشابهًا للوردة، وإن كان له فى وجوده طريقته الخاصة المغايرة.(١٠)

عودًا إلى ما بدأنا به، نجد أن وردة أنجيليوس تتفتح تفتحًا فطريًا معلنة عن تلبيتها نداء الوجود لها كى تتفتح. أما وردة أدونيس فقد أغفلت الإعلان عن فعل التفتح بتقليب أوراقها فى العطر، لأن انبعاث العطر هو نتيجة حتمية لفعل التفتح الذى تم تحققه من قبل، لذا فإن قول أدونيس «ضحكت وردة/ تتقلب فى العطر أوراقها»، يؤكد فى جوهره لا على علاقة التشابه بين الشاعر والوردة، بل على وجود علاقة تماثل وتطابق كامل بينهما. فالشاعر والوردة، كلاهما، يلبيان نداء الوجود بالتفتح الفطرى، ويبذلان العطاء بذلا تلقائيًا مجانيًا. الوردة تتفتح لأنها تتفتح والشاعر يبدع لأنه يبدع. الوردة تمنح عطرها لتعطر فضاء الكون، والشاعر يمنح

كآبة العصر عطرا «عطراً لكآبة هذا العصر/ يخرج من أكمام الشعر» (ص١٠١). الوردة لا تهتم بنفسها ولا تطلب أن يرى تفتحها أحد، والشاعر يبدع ولا يأبه إن فهموا قوله أم لم يفهموا. فالشعراء، إذن، يمارسون الحياة بكيفية مطابقة لممارسة الطبيعة لها، يعملون بغيبوبة خارج العلاقة بين العلة والمعلول: «العقول النبية، مثل الطبيعة/ تحيا وتعمل فى شبه غيبوبة» (ص١٤٧). إن تبرعم الورد فى الطبيعة، وتبرعم القصيدة فى الشعر، كلاهما، فعل مهيأ للتفتح فى المستقبل: «إننى مثل ورد لا يبرعم إلا/ فى اتجاه غد يقبل» (٢٤٨). فعل للتفتح يتأسس بذاته وله علته مع ذاته وفى ذاته، فهو بالضرورة فعل يتسم بالكمال الداخلى، والجمال الشامخ الذى ينتمى إلى الدوام الكونى.

ضحكت وردة

تتقلب فى العطر أوراقها...

هكذا يحكى الشعر الرفيع دون أن يحكى، يقول لنا الحكاية بلغة نوعية هى لغة الصمت، اللاكلام:

اتركوه لتهيامه،

يقرأ الغيب فى وردة

ويقول الكلام الذى ليس من

كلمات

(ص١٠٠)

حيث تلوح «الحكمة» فى الصورة الشعرية ضوءاً حاضراً غائباً، يتوارى فى منطقة غسقية تشوبها الظلال. وهج داخلى تتبطنه اللغة كنواة مشعة داخل جسد القصيدة، يسطع فى جوف الكلمات ويتخللها بشفافية تتوشح الغموض بسحر أخاذ. نقرأ، فنحس حضور هذا الضوء، ونعجز عن الإحاطة به والقبض عليه، لأنه يبقى غائباً/ حاضراً فى آن. ونكره أن نعود خائبين بقراءتنا، فنتابع القراءة، نقلب (الكتاب) نبحث عما تقوله الوردة فى صفحاته لنستشف رسالة أدونيس المصوغة بلغة الباطن:

ثقة العطر بالورد: هذى

ثقتى بحياتى.

(ص٢٨٣)

ونتابع القراءة، نحاول أن نسمع ما يقوله عقل اللغة، ونلتقط فكرها، فى وعيها ولا وعيها:

وردة علمت عريها

أن يكون مقامًا لها،

علمت عطرها

أن يكون طريقًا.

(ص٩٨)

ونقول: إنه عيد أدونيس، «عيد المرارات والأقاصى، وعيد التعب»، حيث يسافر الشعر إلى الفكر، ويسافر الفكر إلى الشعر. وأسفار الفكر لها مخاطرها، وأسفار الشعر لها عذاباتها المسكرة. وحدهم الشعراء - يقول أدونيس - يتحملون هذه المخاطر وتلك العذابات وهم القادرون على كشف الحجاب عما يزهر ويتفتح بذاته وخارج ذاته فى الوجود، وهم القادرون على الفرح عندما تنفذ بهم الرؤيا إلى ما وراء المرئيات حيث يكشف لهم الغيب عن جمال التناغم فى وحدة الوجود.

وإذ تتجلى الوردة لنا، وقد تحولت إلى رمز ديناميكى مولد لحركة خالقة، لا ضمن سياقها المحدود فى المقطع الشعرى أو الصورة وحسب، بل عبر السياق الكلى للنص، يمكننا أن نقول إن المزاوجة بين الرؤيا أو الطابع الصوفى والتجربة الوجودية عبر وجه فنى أصيل، يؤدى إلى جوهره الغامض من جهة، ويعطى بعداً إبداعيًا متعاليًا لحكاية الغصة الإنسانية أمام العالم والوجود، من جهة ثانية.

بناء على ما سبق قوله حول تحرير المعنى، ماذا نفهم من السؤال التالى الذى يطرحه أدونيس حول تحرير المعنى:

شعر، ـ

هل يحتاج الشعر إلى قيد

كى يوغل فى تحرير المعنى؟

(ص٧٠)

يبدو أنه جرى تضمين الاستفهام هنا بمعنى التقرير والإيجاب، فثمة إشارة إلى إجابة ضمنية: نعم يحتاج الشعر إلى قيد ـ أو أكثر ـ كى يوغل فى تحرير المعنى.

بالرجوع إلى السياق الدلالى العام لـ(الكتاب)، نعثر على إشارات تعيدنا إلى كون مهمة تحرير المعنى فعلاً مركب الأبعاد،حيث يتم تحرير المعنى بتحرير اللغة من أزمة الثبات الدلالى من جهة، ويتم عبره تحقيق القيد/ القيود، والحرية، للشاعر فى آن.

إن تحرير المعنى بإعادة الحيوية الأصيلة للكلمات لتحقيق الممارسة الحية للغة، تتطلب فرض القيود التالية على الشاعر:

أ ـ أن يكون شجاعاً لا تعوزه الجرأة لتحرير نفسه من قيودها الداخلية كى يتمكن من الإبحار عكس التيار باتجاه المناطق الخطرة. ذلك ما سيمكنه من نبش التاريخ بحثاً عن المفهومات والرؤى الموروثة التى يستكين إليها البشر، ليجابهها بالفكر النقدى.

ب ـ أن يكون متيقظ الوعى، لا تستميله الادعاءات المتسرعة والحلول المرحلية الناجزة التى تطرحها المؤسسات السياسية والحزبية، والاقتصادية والإيديولوجية. وبتعبير آخر، أن يجابه كل ما ينطرح بوصفه يقيناً، بالشك والقلق والمساءلة عبر الفكر النقدى.

ج ـ أن يملك القدرة على قراءة العالم وتاريخ الوجود قراءة تأويلية أصيلة بالمعنى الأعمق للكلمة؛ حيث ستمكنه تلك القراءة من بعث الرؤى الجديدة للعالم والتاريخ الواقعين أبداً فى مهب الصيرورة وعصفها.

د ـ أن يملك المقدرة الشعرية على جمع الحضور المتفرق للزمن فى لحظة واحدة ويشحنها بقوة توليدية تتجدد ذاتياً.

هـ ـ لتحقيق ذلك كله، لا يقدر الشعر أن يقول، إلا بلغة المجاز؛ أى بنقل ما تراه العين وتسمعه الأذن من مرتبة الإحساس إلى مرتبة الإدراك والفكر عبر الاستعارات المجازية. هكذا تتحرر اللغة، ويتحرر المعنى، بفرض كل هذه القيود على الشاعر. لكن اللغة تبقى هى اللغة، وتحرير المعنى لا يتم بالخروج على سلطتها بل ضمن حدود قوانينها وأنظمتها. التحرير يتم بالتغيير فى المضامين والرؤى وبالأحلام الماردة:

ما الذى يفعل النحو والصرف[...]

لا أضيف إليه لا أشاء الذى لا يشاء،

وأرى كيف يفتح أحضانه

لملائك أحلامى الماردة، ـ

نحن فى جبة واحدة.

ولكن، هل يشكو الشاعر هذا القيد، بل إلى أى مدى ترهقه كل هذه القيود وتثقل كاهله؟

إن أدونيس يصرح بجلاء ووضوح بأنه لن يشكو قيده، فكيف يشكو قيداً يستمد منه الحرية! إنه لا يتواصل إلا حباً أو وحياً، ومن يملك المقدرة على الحب والمقدرة على الإبداع، هو إنسان حر من الداخل، إنسان قادر على الارتحال والتحليق دون جناح:

لا أتواصل إلا حبًا أو وحيًا

لن أشكو قيدى

هذا اليوم لأى جناح.

(ص١٣٩)

فـ «الكلام خطى فى البياض»، والشعر ارتحال، «درج صاعد وتهاويل كشف» والشاعر يكتب، يأخذه رعب، ويجن«وأسائل نفسى: هل أكتب حقاً، أم أحترق»، لكن الشاعر يلوذ بالموت شعراً، والاحتراق وسيلة الذات المبدعة للإسهام والمشاركة فى بناء الكيان الحضارى فى العالم.

«فى البدء كانت اللغة»، واللغة هى الخيول التى تجر عربة التقدم والتطور العلمى والفكرى فى آن. وكى تحقق الأمم سيرها أمامياً عبر السلسلة الثلاثية للزمن، لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضى التى تسكنها كى تستعيد قدرتها على السفر والانتماء للمستقبل.

الكلمات ليست وسيلة لتجسيد الأفكار، بل هى كائنات حية تفكر من خلال الشاعر وعبره، ولها تاريخ. وما يود أدونيس الإفصاح عنه، هو أن أهمية الشاعر لا تأتى من استيعابه العميق لغته وتراثه وحسب، بل من حضوره المتميز بإسهامه فى إثراء اللغة وإضافته الجديدة للتراث.

فتاريخ الفكر فى الوجود، ليس خطاً يُمد من نقطة انطلاق واحدة مداً مستقيماً لا انعطاف فيه ولا نتوءات، بل هو خط ذو مسارات وانحرافات صاعدة هابطة، فى آماد تمتلئ بالغابات والمفهومات والاحتمالات والتحولات. وبتعبير آخر، فإن للكلمات فى التراث تاريخاً من التحولات. لذا، كان لا بد للشعر الأصيل أن يبدع لكلماته تاريخاً جديداً. أن يصعد من قرارة التراث، مضيفاً إلى التحولات التى أنجزها سابقوه بعداً جديداً يؤسس لتاريخ جديد من التحولات، حيث يصبح للكلمة ضوء ووهج جديد، وعلاقات جديدة، وظلال أخرى تتجدد وتتغير حسب سكنها كل مرة فى سياقات مبتكرة وجديدة. وبذلك تتحول الكلمة، بتاريخها الجديد، إلى رحم حبلى بدلالات أخرى، بل بكلمات أخرى.

إن تحرير المعنى الذى آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته الإبداعية، يتجاوز فى رأينا حرص الشاعر على امتلاك «الكلمات» باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير فى وعى الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضى والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها، والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة.

إن فكرة النمو والتطور عند أدونيس، لا تستثنى اللغة، بل تعطيها من الأهمية موقعا أولياً. لذا، فإن تطور اللغة هو أحد العناصر المكونة لمسيرة التطور الحضارى كلها.

ـ ٤ ـ

لم يتعرض شاعر عربى معاصر لمثل ما تعرض له أدونيس من انشطار فى معيار تقييمه على الصعيد الفنى والفكرى من جهة، وفى علاقة الناس به، بين الحب الكبير والكره الدفين من جهة ثانية.

إنه دائماً فى نقطة تتجاذبها قوتان متناقضتان بحدة. فهو المبدع المتفرد الأصيل، وهو العاشق الأوفى للأمة، والرازح الأول تحت وطأة عذاباتها، هو ابن التراث الوفى، بل الأكثر وفاء لإحيائه وممارسة فعل تجديده، وهو نقيض ذلك كله فى آن.

(الكتاب) لا يذكّر بحالة التشابه أو التطابق بين ما يتعرض له أدونيس من هجوم وافتراء، وما تعرض له المتنبى فى عصره، من حسد وسجالات نقدية مازالت مستمرة إلى الآن وحسب، بل إنه يكشف عن الجرح الدفين الذى ألم بالشاعرين كليهما، وترك أثره فى إبداعهما وحياتهما الروحية فى آن.

فى الأعماق، وتحت منطقة الأحزان، يوارى أدونيس جرحاً يتوشح بالخيبة والألم:

ليغب ما تبقى

من ضياء الطريق:

للعداوة وجه الحياة، وللموت وجه

الصديق

(ص٢٠٤)

هذا الإحساس المتمكن من ذات الشاعر، الذى ينم عن رؤيته العداوة نزوعاً فطرياً لدى البشر، سيغلب الشاعر فى زمن النص، دون أدنى محاولة منه لرد هذا الشعور أو مغالبته. فكلما عصف الألم بذات أدونيس مما لقيه ويلقاه من الحسد والذم والافتراء والتجنى، هبط الدفق الحيوى فى حركة النص وإيقاعه، وتعرض صوت الشعر الذى عهدناه فى النص الأدونيسى قابلاً للتجدد بالدفق الموجى إلى الانحسار فى المد، والإيقاع وحالة الانسجام مع الكون:

للنجوم الصداقة - (أين البشر؟)

والنجوم اغتراب وشطآن حلم

كى تعود إلى ما تغربت عنه،

أو لتبدأ ليل السفر،

هكذا قلت، واخترت عائلة من شرر،[...]

(ص٣٢٠)

تنقل التجربة الإنسانية للشاعر استحالة العثور على صداقة حقيقية بين البشر. ومن خلال بحثه عن مخرج لقبول التناقضات وتهدئة المرارات وخيبة الأمل، لا يجد الشاعر مخرجاً لمجابهة اغتراب الذات عن الآخرين إلا بعقد الصداقة مع إبداعه وشعره. إنه يلوذ بالشعر، باللغة، بكلماتها التى تضئ ليله وترسو به فى شطآن الحلم. هذه الآلام الحقيقية، التى تحرق دواخل أدونيس، لا تختلف من حيث الجوهر والمصدر عن الآلام التى كانت تتآكل دواخل المتنبى. فللعداوة فى حياتيهما أكثر من وجه، وأكثر من اسم، بدءاً بالسلطة، ومروراً بالحاسدين، وانتهاء بالأصدقاء. لذا، سنجد أنه كلما هبطت هذه الموضوعات إلى زمن النص، سيتقول الشعر بنبرة حزينة، وإيقاع داخلى خفيض وجريح، سواء أكان الصوت لأدونيس أم للمتنبى على حد سواء. فى المقطع التالى ينقل الشعر غربة الشاعرين كليهما، بصوت مشبع بعمق المرارة التى تحل بمن يعيش منفياً قسرياً:

عشقتنى البحيرة، لكن من أُمِّروا عليها

كرهوا أن نكون عشيقين، أن نتغنى

بصفاءاتنا ـ

يسكر الأفق منا،

ويسكر فينا،

ويلابس أطرافنا،

هو ذا، أترحل نحو التنوخى، أمضى

مودعًا بعض ما فى، فيها ـ

أتراه الترحل بيتى؟

(ص١٨٥)

لكن ما يحل بالشعراء والمبدعين من التجنى وإلحاق الأذى والرفض، هو فعل متماثل، فعل واحد لا يتحدد بزمن موضوعى، لأنه قابل للتكرار والاستمرار فى كل زمان ومكان. فقد اتهم المتنبى بأنه زنديق، ثائر، وشعوبى، ونالت هذه التهم ذاتها من أدونيس والعديد من الشعراء والكتاب فى عصره. ليس المهم هنا اسم الجلاد، ولا اسم الضحية، ولا زمان الحدث أو مكانه، بل تكمن الخطورة فى استمرارية ممارسات القمع الإنسانى، لا بإطلاق التهم والإدانات العشوائية وحسب، بل أيضاً بإنزال العقاب حبساً ونفياً وتشريداً وقتلاً:

جلادون لهم أسماء

جلادون بلا أسماء

أشباح تأتى فى غارات

وحروب تجرى فى أنفاسك، بين العين

وحلمك ـ رعب،

فى الكلمات وفى الأشياء.

(ص٢٤١)

أشباح لا مرئية، تهاجم الإنسان، تأتى فى غارات الواحدة تلو الأخرى، وحروب يشعلها الرعب داخل الإنسان، حروب فى الأنفاس، فى الأحلام، بين العين والحلم، والإنسان طريد، فريسة لغارات الرعب من الداخل، وغارات الرعب من الخارج، وارتقاء بالتصوير الشعرى بلغ حداً مذهلاً من الإضاءة والقدرة على إيقاظ وجدان القارئ وتصوره.

لكن الجرح الحقيقى الغائر عمقاً فى ذات أدونيس، لا يصدر عن تلقى الإساءة العامدة إلى ذاته بوصفه فرداً، بقدر ما يصدر عن ألمه من تمكن هذه الروح التدميرية من الأمة

بأسرها، كحالة شبه معممة تنحصر أبعادها السلبية فى حدود الأذى الشخصى للأفراد، بل تشمل الناس جميعا بالتدمير الشمولى. إن أذى المسيئين لأنفسهم أكثر خطورة وهولا من أذاهم له. فقد تحولت عادة الانصراف عن التفكير الكلى والاهتمام بالشخصى والعرضى إلى عادة عقلية سائدة عند القوم، تركتهم فى حالة من الوهن الروحى والفكرى وانعدام القدرة على الخروج من المآزق الكيانية الكبرى التى تنذر بالدمار الوشيك. فالوطن «ماحل ماحل» إلا من صرخات وأبواق رعب، والنذير يرج المكان يزلزل ذات الشاعر رعباً من هول ما يجرى فى الزمان والمكان:

لا العدو الذى بدّهم

يوقظ الروح فيهم، ويوحد ما بينهم،

لا حضور يؤاخى بين أشتاتهم،

ورؤاهم و أعمالهم نفق مغلق، وصداقاتهم

مرض آخر خلقوه لقتل الأحبة والأصدقاء،

من هم، من تراهم يكونون، يا هذه

السماء؟

(ص٢٩٥)

هكذا يبنى النص زمنه لحظة لحظة، ناقلاً وجدان الشاعر ورؤاه من حيز الشخصى الراهن إلى حيز الكلى الشامل، حيث يتجلى الجرح الذاتى للشاعر بدءاً من جرح الأمة كلها، ومن معاناة ترزح الإنسانية كلها تحت وطأتها.

إنه الجرح الروحى لنبى يعيش فى عالم من الأرواح الجريحة، جرح شاعر يعلم يقيناً بأن الذوات اليائسة، المسحوقة، المستلبة، هى الأكثر اقترافاً للأفعال اليائسة، وهو الذى يقف شاهداً على أذاهم التدميرى لأنفسهم قبل أذاهم له. إن معرفته بالحقيقة مع جهلهم لها، تقذفه إلى نقطة يتجاذبه فيها الألم من القوم والألم عليهم فى آن. يرجمونه بالحجارة فينفطر قلبه منهم وعليهم، وتتضاعف حيرته منهم ولأجلهم. وليس أقدر من أدونيس على تصوير هذه الحالة

الروحية المضنية التى تفجر فى دواخله عيوناً جارية لدموع روحية لا تلمحها العيون:

خدان: عيون جارية

لدموع

لا تلمحها عين.

(ص٣١٩)

برغم ذلك، غنى ولا يزال يغنى كى يوسع آفاقهم، وأحب عذابه وخطاياه من أجلهم:

لا أزال أغنى

كى أوسع آفاقهم،

وأحب خطاياى من أجلهم،

فلأقل: إنهم هجير

وأنا فيئهم.

(ص١٥٦)

إذ يكشف النص عن معاناة الذات الكاتبة خلال نقلها للتجربة الإنسانية والأفكار والرؤى والأحاسيس والتناقضات الداخلية للشاعر، لا يسعنا إلا القول بأن هذا الدفق الهائل من الألم الإنسانى الحقيقى والعميق، لن يتحول إلى جرح فى جسد الشاعر ـ النص، بل إلى نبع جوفى لا يرى فى الجسد المرئى للنص، ولا يسمع إيقاع الهدير لحركته الغائرة. إنه هدير داخلى غائر العمق يتلبس روح الشاعر وروح النص، صاعداً هابطاً مع كل شهيق وكل زفير لروح الشاعر المتلبسة بروح النص؛ هدير لصوت ينبثق من مناطق لا ترى ، يتجاوز أطلال الكلام وركام اللفظ فى جسد النص هابطاً إلى ما تحت الأعماق ليحتف دواخل أدونيس ويتأكلها بصمت مشوب بالنشيج:

كيف لى أن أنور هذا الظلام

وأخرج من ذلك الركام؟

(ص١١٧)

ـ ٥ ـ

يفـهـم أدونيس الكون، من خـلال الرحـيل فـيـه وإلـيـه والتـغـلغل بين مكوناته، وإرهاف السـمـع لما تقـوله هذه المكونات. وبما أن رؤيته للإنسان «باعتباره قيمة» تتمحور حول فاعليته الإنتاجية، أو قدرته على الفعل الخلاق الذى ينقله من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق، فإنه بهـذه الرؤية ذاتهـا، ومن هذا المنظور، يفـهـم عناصـر الكون ومكوناته، ليصنفهـا عبر لغاتهـا التى هى أفعالهـا الناطقة عنهـا، إلى مكونات مخلوقة، ومكونات مخلوقة وخالقة فى آن.

وبما أن الحياة الداخلية لأدونيس ـ كـمـا خبرناها عبر تجربته الشعرية برمتها ـ مطبوعة على التوجه والانجذاب نحو الحركة والتحول والتجدد، فإن اختياره موضوعاته من الواقع الخارجى يتم بناء على تلبية هذه الموضوعات للمتطلبات المنشودة على الصعيد الفنى من جهة، وتلبيتها للنداءات الصاعدة من الحياة الداخلية للشاعر من جهة أخرى. فهو ينتقى من الموضوعات ما يلبى طموحاته الفنية والفكرية، ومعارجه الروحية الصاعدة من التصميم على المفارقة لزمانية الواقع العقيم، والحشود المستلبة، بحثاً عن الذرى:

إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءًا من نفسه ـ لا أسلاف له وفى خطواته جذوره،

يمشى فى الهاوية وله قامة الريح. (١١)

أرخت هذه الصرخة التى أطلقهـا أدونيس فى (أغانى مهيار الدمشقى) لخطوة تحويلية كبرى فى مسار مشروعه الشعرى. فكى يقول بلغة عصره ويتجدد فيه، كان لا بد له أن يستبدل بلغة الإنشاد التموزية لغة العصف والكشف والاختراق. كان لا بد له من خلق لغة شعرية خاصة به، اكتسب فيهـا وعبرها كل من الرمز، والصورة الشعرية، والدال، والإيقاع، والبناء، السمات الفنية الخاصة بما سماه النقاد: لغة أدونيس الشعرية.

ـ أ ـ الرمز/ الهواء

يتحول الهواء بظهوراته ومحمولاته الدلالية المتباينة، إلى موضوع استقطب اهتمام الشاعر عبر تجربته الشعرية بكاملها. وللهواء بوصفه موضوعاً يتكرر فى النص الأدونيسى، ظهورات تتناقض فى محمولهـا الدلالى بين سلب وإيجاب. فهناك الهواء الراكد، الخانق، المفعم بالغبار، والمفرغ من أية دلالة حيوية:

الغبار الشريد الأصم الغبار ـ

الخطى

فوقه ورق طائر

وهواء بلا ذكريات.

(ص١٣)

على أن أدونيس، فى الغـالـب الأعم، يهـمل ظهـورات الهواء الناقلة للدلالة السلبية، تاركاً له بوصفه دالاً أن ينبئ بما يشبهه ويذكر به، ويتبنى الهواء فى حالته العاصفة ليبنيه بناء فنياً معقداً يصيّره رمزاً لفعل الخلق والتجدد خارج الزمن.

وكى يصعد المبدع بموضوعه إلى ذرى الأوج التى يتبوأها الرمز، يتعين عليه أن يجعل هذا الموضوع قاسماً مشتركاً للمعانى الكيانية الكبرى فى الوجود. ويتحقق ذلك عبر الإسناد المتبادل بين الرمز والعديد من المكونات اللغوية الناقلة دلالات تلبى التعميم الجمالى الذى يطمح إليه المبدع:

كلماتى رياح تهز الحياة وغنائى شرار (١٢)

فى حال حذف «الرياح» من الصورة الشعرية السابقة، ستفرغ الدلالة فى الصورة من معنى العصف والتغيير لتميل إلى التناغم مع الحياة بإعطاء الشعر سمة هدهدة الحلم الجماعى: كلماتى غناء يهز الحياة. وبذلك يأتى المكون اللغوى الفردى «الرياح» مفعماً بالقدرة على العصف لا بالسياق الجزئى للصورة الشعرية وحسب، بل بكل سياق يسكنه وينتقل إليه من أول القصيدة إلى آخرها. ذلك أن «الرياح» بوصفها رمزاً مشحوناً بدلالات العصف، والصعود،

والسرعة، والتقدم الأمامي، والانفلات من قوانين الحد والسيطرة، عند استدخاله في الصورة الشعرية سيبعث فيها حركة الموج التي لا تني تستولد ذاتها من ذاتها. فحركية الموج، تحرض الولادة في البحار، وتحرض الهواء على نقل البذور وتحقيق الخصوبة في الطبيعة، وتدفع الغيوم لتلاقح عاصف يؤول إلى ولادة المطر. إن حضور «الرياح» بكونها عنصراً مشاركاً في صنع خصوبة العالم من جهة، وبمرورها الصاعق المنفلت من عوامل السيطرة عليها من جهة أخرى، سيحفر قنوات تتدفق بالحركة الداخلية التي ستندفع إلى كل مكون من مكونات الصورة الشعرية:



حيث ستتلبس (كلماتي وغنائي) بالحالة العاصفة للريح التي تمكنها من فعل الاقتحام والاختراق وهز الشرار. هكذا يعصف إسناد كلماتي إلى الرياح بمفهوم غنائية الشعر، ليمنح الشعر في العالم حضوراً استثنائياً. فمروره في العالم ليس عابراً ولا سطحياً، بل هو كمرور الرياح، عاصف ومثمر في آن.

هذا الرمز المفعم بالمعاني الكيانية الكبرى في الوجود، سيفجر في الصورة الشعرية حركة الصيرورة، التي ستمضي بالشاعر بعيداً عن الهنا والآن:

لايقر: الدروب شهيق له،

وزفير، -

حكمة الريح تمضي بعيدًا به.

(ص١١٥)

فكي نكشف حكمة الريح التي تمضي بعيداً بالشاعر لابد أن نفهم الريح بوصفها رمزاً بدلالته الأدونيسية؛ أن نعتمد فهمه بوصفه رمزاً انخلع عن أصله ومصدره ودلالته المعجمية والميثولوجية والدينية، بمجرد دخوله والتحامه بالعالم التخييلي للشاعر؛ أي بوصفه بذرة زرعت في جسد الصورة الشعرية، والنص، لتصبح جزءاً من هذا الجسد، وتفهم حسب أنظمته وقوانينه الداخلية وسيرورته وخصوصيته، وفي سياقه وسياق الأدوار الجمالية والفكرية التي يصيره الشاعر مؤدياً لها. فالرياح، في النص الأدونيسي برمته، تحيل بوجه مضمر وضمني إلى نواة مفهومية يصدر عنها الرمز ويصب فيها، هي: الاستباق. انطلاقاً من وعي الشاعر هذه المقولة، ينهض الشعر بمحاولة إعادة صياغة الذاكرة والتاريخ والواقع في آن:

الرمال كتاب الصحارى

والرياح تأويله.

(ص٣٣)

فلو خلت الصورة الشعرية من «الرياح» لانحصر المعنى في دلالة وحيدة البعد: الرمال كتاب الصحارى وتأويله. وفي ذلك حكم قاطع بموت الحضارة العربية وانتهائها. ولكن، بالإسناد الحاصل بين الرياح وتأويله (التي جاءت بصيغة الجمع لا الإفراد)، سيصعد الرمز بحركية دينامية إلى أوج المعنى، متلبساً حركة الجوهر، وكاشفاً عن حضور السلب والإيجاب، السكون والحركة، معاً وجميعاً. فإذا كانت الحضارة العربية تعاني من العقم واللاحضور الكوني بسبب فهمها من خلال هويتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضوية الثابتة، فإن إخراج هذه الحضارة من حالة العقم واللا جدوى يستوجب إعادة قراءتها، لإعادة (تأويلها) برؤى عاصفة، جديدة، تقفز بها باتجاه المستقبل وتبعث في وجهها الشاحب الدم والحيوية:

من جهات دمشق وبغداد، تأتي رياح،

لا لقاح ولا زرع،

والثمر المر كالرمل

جاث على شجر الأزمنه، -

الرياح دم الامكنة

(ص٣٠٢)

الرياح العاصفة، التى تقتلع ما يجثو على مسيرتنا من ثمار أشبه بالرمل، هى التى تبعث فى الأمكنة الدماء. إنها لا تنتمى للهواء فى حالته الراكدة، الرتيبة، وفى مروره السلبى المفرغ من الفعل. كما أنها كذلك لا تنتمى للرياح الباكية التى تكتفى بالمعرفة الانكفائية ورثاء الذات، دون أن تقدم على فعل التغيير:

صفصاف باك:

دفتر حزن

تأتى الريح إليه ـ

لا تقرؤه

ريح باكية

تتقلب فيه، وتقلبه.

(ص٣٠٧)

هكذا يحول الرمز الصورة الشعرية إلى تجربة كيانية يستدخلها الشاعر إلى حياته الداخلية، ويستبطنها فى منطقة الحدوس والرؤى. وبالتحام هذه الرؤى بالكائنات المتخلقة فى العالم التخييلى المبدع (بفتح الدال) تكتسب المكونات اللغوية للصورة الشعرية صوت الشاعر وملامح حياته الروحية بما فيها من حالات المد والجزر، والقوة والضعف، وبما فيها أيضاً من إحساس عميق بتناغم الوجود:

السماء تزركش سروالها

بتخاريم غيم وريح

والصباح يرتل أنشودة للطيور التى هاجرت ـ

صورتى، صورتى،

برج ضوء نحيل،

يترنح، والليل معراجه ـ

صورتى، صورتى.

(ص٦٥)

فالسماء، كى تكون وفية للحياة، لا تتزين بالغيم وحده بل بالغيم والريح معاً، والطيور تتعالى على ضعفها، تخلق قوة من ضعف تكوينها لتهاجر ملبية نداء البقاء. والصباح يرتل أنشودة يحيى بها مهرجان الولادات التى تحققها: السماء، والريح، والغيم، والهواء، والربيع، والطيور؛ ويحيى بها أيضاً الشاعر الذى يقيم معراجه نحو الضوء من قاع ظلمته وعذاباته.

ومع تنامى عملية إسناد الرمز والإسناد إليه، نتابع اكتشاف المزيد من التشكيلات الفنية والبنى الفكرية التى يخلقها الشاعر وتتخلق بين يديه فى زمن النص، والتى تفتح بابا لـ «أنا النص» للتلاحم مع العناصر الوافدة من الخارج على وجه يتعانق فيه الحلم والواقع حيث يتلبس حلم «الأنا» حالة الرياح ليحيل إلى إمكان تحقق الحلم فى الواقع:

سأبوح بظنى

لهب رياح سريّه

كى تنقله

للآفاق وللأصوات البرية.

(ص٦٨)

والسر الذى يود الشاعر نقله إلى الأصوات الثائرة، يتجاوز الرغبة الجامحة فى تفكيك الواقع، وهدمه كلياً لإعادة بنائه على وجه جديد، إلى العمل على الهدم لإعادة البناء:

أنتمى للرياح، توحد فى عصفها

بين وجه التراب، ووجه الفضاء،

ووجه البشر.

(ص٣٦)

من الواضح أن الوحدة الدلالية المهيمنة لا فى الصورة الشعرية وحسب، بل فى المقطع الشعرى بكامله هى: «أنتمى للرياح». فقد جاءت الصورة الشعرية مسبوقة بقول الشاعر:

أنتمى للشرر

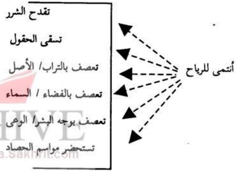
أنتمى للحصاد، احتفاء

بالحقول، لسقائها

قلقًا، ناحلاً.

(ص٣٦)

فمن هذه الوحدة الدلالية ستتفجر حركة العلاقات الداخلية لتتدفق إلى جميع المكونات الصغيرة فى المقطع كله على الوجه التالى:



هذه الحركة الموجّية المتدفقة من «الرياح» تندمج بالحالة الروحية للشاعر، لتمنحه الحرية من جهة، ولتنقل صوت الشعر من نبرة الحلم والتمنى إلى نبرة اليقين وتقرير حلول الحلم بالواقع، وتحققه الفعلى بامتلاك الشاعر مفتاح التثوير والتغيير عبر امتلاكه الشعر العاصف، الفاعل. فاختيار الشاعر «الرياح» الصادرة عن حركة اندفاعية لا سيطرة عليها، ودمجها بمصيره الوجودى، لن يجعلها توأمًا لحياة روحية تكتفى من الحرية بمجرد النزوع إليها، بل يجعلها رمزًا لمن يصنع حريته بيديه:

حرًا

وأسيرًا لهواء الحرية.

(ص١٦٣)

الحرية هنا، فعل حر، ووعى نوعى، واختيار إرادى لولوج الطريق الأبعد، والأكثر محاذاة للموت. الأمر الذى يجعل الشعر وسيلة وغاية فى آن : فهو الوسيلة لتحقيق الحرية وهو الحرية ذاتها. وهو الوسيلة إلى الضوء، وهو الضوء والوهج فى آن . بل هو الوسيلة التى مكنت الشاعر من العثور على وطن آخر وامتلاكه فى آن. وطن يتجاوز به وعبره المكان المصدع والزمان المخبل، ليعلن نفسه ملكًا ــ بكيفية أخرى ــ على وطن الشعر. ذلك الوطن الذى يستأثر بامتلاكه لا ينتزعه منه أحد ولا ينفيه عنه أحد. فبصوت المتنبى، ومع إشارة الهامش إلى قول المتنبى «فالملك لله العزيز ثم لى» يقول أدونيس:

«الملك لى»

وليس لى من ذهب أو فضة أو منزل

لى رقع السحائب المبكرات الهطل،

لى الخزامى ثُنِّيتْ بصندلِ

ولى دم القرنفل

فى بلد كمثل هذا الزمن المخبل

[...].

(ص٢٣٥)

منذ نصب أدونيس نفسه «ملكًا للرياح» فى (أغانى مهيار الدمشقى) (١٣)، وجد ضالته فى «الرياح» موضوعًا يستدعيه إلى النص ليصيره رمزًا يخلق به ومنه وعلى مثاله، فيتحول إلى محرق تهبط إليه العلاقات السكونية المدمرة، لتخرج منه وقد استعادت وحدتها وحيويتها. هكذا نجد أن حضور الرمز فى الصورة الشعرية يؤسس محورًا دلاليًا مهيمنًا يتبوأ مكانة القلب من الجسد، ويؤدى عمل القلب على مستويين: الأول: توليد الإشارة تلو الأخرى ودفعها بحركة الدفق القلبية إلى ما قبل الرمز وبعده من المكونات اللغوية، امتدادًا وارتدادًا منه وإليه. والثانى: استحواذه على فاعلية حيوية وتحويلية فى آن. فكما يهبط الدم الملوث إلى القلب فيخلصه من شوائبه ويعيد ضخه نقيا إلى الجسد، تهبط العلاقات السكونية إلى الرمز، فيشحنها

بطاقة دلالية تعيد إنتاج المعنى وتعيد إلى العالم توازنه ووحدته في آن.

بقراءة الريح رمزاً ذا دلالة أدونيسية؛ أي خارج ما يعنيه في المواضعة اللغوية ومصدره الديني أو الأسطوري، يتضح لنا أن الرمز في النص الأدونيسي، يتجاوز بديناميكيته الحركية الفكرة التي يمثلها ليصبح بحد ذاته، حركة للخلق المتدفق الأبدي؛ أي للصيرورة. فالرياح بحركيتها المكثفة، لا تمكن الرمز من تجسيد الاختراق، والحضور الصاعق والحركة العصية على الترويض وحسب، بل تجعله أيضاً مولداً لحركة أبدية للتخصيب الكوني.

وبتعبير آخر، تجعله رمزاً «لقيمة عليا» تمايز بين البشر وتخص بعضهم دون الآخر بقيمة إنسانية عليا. فنهوض الحضارات الكبرى عبر تاريخ الوجود، لم يؤسس له الإنسان المنكفئ على سلبيته وتصدعه ويأسه، بل الإنسان الفاعل الذي يتجاوز العرضي والزمني بالبناء للمستقبل قبل مجيئه.

هكذا تتمكن الذات الكاتبة من تذويب الذات بالفعل الخلاق، الأمر الذي يمكنها أيضاً من انتزاع الحرية والسيادة والملك لنفسها على وطن تخلقه لنفسها بنفسها:

ورق الصفصاف منديل وللريح يدان

إن البهلول في أعراسه/ ملك

كرسيه الأرض وتعطيه الرياح الصولجان[14]

هل تتضمن الريح إشارة إلى حكمة معينة؟ ماحكمة الريح وإلى أي شئ تشير هذه الحكمة في قول الشاعر:

وجعلنا الرياح/ لغة وقصائد للآخرين [15]

إن النواة الفكرية في النص الأدونيسي تتميز برفضها الاكتمال بالتحديد المفاهيمي، وبقائها مفتوحة لما تستدعيه السيرورة الإنسانية من تأويل يتجدد بتجددها. فالاستباق، والفعل الخلاق، كلاهما يتضمنان سمة «الإطلاق» . الأمر الذي يخرجهما بالضرورة من حدود الحكمة بوصفها رسالة فكرية ناجزة، ويدخلهما في إطار القيمة المطلقة.

بناء على ذلك، فإن الرمز «الرياح» يتحول من كونه علامة لحكمة معينة بحد ذاتها، إلى حركة للخلق الأبدي، تستولد ذاتها من ذاتها في كل زمان ومكان. ذلك ما يسميه رولان بارت بـ «مجرة الدلالات»، وما يشبهه يوري لوتمان بـ:

حبوب القمح التي تتضمن في داخلها نظام تطورها عبر امتداد مستقبلها. إذ إنها ليست معطى يوجد مرة واحدة وإلى الأبد على وجه محتوم لا يتغير أبداً.[16]

إثر قراءة الصورة الشعرية عبر اقترانها بـ «الرياح» رمزاً ذا دلالة أدونيسية، تنتهي بنا القراءة إلى القول: إن الإنسان الذي يملك قيمة إنسانية عليا في تاريخ الوجود، هو الفعل والفاعل، الغاية والوسيلة، الوهج والضوء، ومحور البدايات والنهايات معاً وجميعاً.

إنه لا يملك ذاتاً تبشر بالضوء وحسب، بل ذاتاً تشارك بفعل ما يجعل ولادة هذا الضوء في المستقبل إمكانية قائمة ومتوقعة، بل فعلاً آتياً:

ساكرن هذا الرهانْ:

يتقدم نحوي

زمن ضد صحراء هذا المكان،

وصحراء هذا الزمان.

(ص٥٨)

خارج بنائيته المعقدة، رمزاً ذا حركية مكثفة تمكنه من توليد الضدية، فإن للهواء في (الكتاب) ظهورات عديدة في الصورة الشعرية، يتجلى فيها ضمن إطار دلالي يبث الإشارة تلو الأخرى للكشف عن علة وجوده واحدا من المكونات أو العناصر التي لا تستقيم دونها حياة:

أتخيل أنك تصغي، ترى فاطمه:

جسمها ذائب في الفضاء

والدروب إليها الهواء.

(ص١٧٨)

وردت هذه الصورة فى الهامش الشعرى المخصص للمرقش الأصغر، وهو عم طرفة بن العبد. وقد اشتهر بحبه فاطمة بنت المنذر وبجمـاله. وترسم المخيلة الشعرية لأدونيس قصة هذا الحب المرفوض اجتماعياً والمحكوم عيه بالقتل مسبقاً على الوجه التالى:

أتخيل تلك البوادى ونباتاتها الساهمه

تتحدث عن فاطمه

عن جمالك، مستسلمًا

للشباك الحبيبة ـ تلك الشباك (الخيوط) التى

نسجتها خطاها

(المقطع الشعرى نفسه)

إن خطى فاطمة فى البوادى تبلغ فى بهائها وسحرها ما يجعلها تنسج شباكاً توقع فى حبائلها، لا خيال الشاعر العاشق لها وحسب، بل خيال أدونيس وخيال القارئ أيضاً. بل إن سحر هذه الخطى يتجاوز ذلك ليؤنس نباتات البوادى، يخلق لها وجوهاً ناظرة وعيوناً ساهمة وأصواتاً سادرة فى الحديث عن فاطمة. هذا السحر الطاغى الذى تفجره خطى فاطمة فى البوادى فيحيى من فيها ويؤنس ما عليها، سيسوغ للشعر أن يفتت حضورها المادى الجسدى، ليخلع عليها بعداً ملائكياً استثنائياً يمنحها حضوراً أبدياً فى الغياب. فهى رغم غياب جسدها خلف الجدران فى قصر والدها، حاضرة ذائبة فى كل ذرة من ذرات الفضاء. وإن كان ثمة دروب للقائها، حلماً أو خيالاً، فالدروب إلى لقائها هى الهواء.

فى صورة شعرية أخرى، يتجلى الهواء، لا بوصفه رمزاً، بل مكوناً لفظياً مهيمناً فى الصورة الشعرية، يصبح بمثابة محور مشبع بإشارات تبث الدلالة عن دور الشعر وأثره فى الوعى الجماعى، بثاً خفياً لا مباشرا:

تجفل المدن النائمه

من خطاى ـ تحك أساريرها

بالمكان، وتفرك أهدابها

بالهواء، هوائى على وجهها

شملة هائمه.

(ص٣٠٨)

ماذا يفعل الشعر كى يوقظ المدن النائمة؟ وبتعبير آخر، كيف يرى أدونيس إلى ما سيتركه (الكتاب) من أثر على الوعى الجماعى؟ رغم ما حفل به (الكتاب) من كشف فاجع عن تعنت السلطة العربية وبطشها الدموى عبر التاريخ، تنقل الصورة الشعرية السابقة رؤية أدونيس إلى دور الشعر بكونه لا يتجاوز حدود التشويش على الوعى السائد، والعقول المستسلمة إلى النوم فوق الأمجاد الماضية. فالشعر يملك القدرة على الكشف لا على التغيير؛ لأن التغيير يستدعى فعلاً جماعياً ويستحيل على الصعيد الفردى:

فردًا ـ من أين لفرد أن يصنع ثوره

إلا فى كلمات، فى أوراق؟

[...].

(ص٢٩٣)

والكشف عن الحقيقة فى وجهيها المظلم والمضىء، يأتى فى (الكتاب) كما فى النص الأدونيسى بكامله مشحوناً بالشك والقلق ومسكوناً بالسؤال دون حل أو جواب. انطلاقاً مما سبق، تحمل الصورة الشعرية نبوءة أدونيس لما سيتركه (الكتاب) من أثر على المدن النائمة يتراءى للشاعر مروره بالمراحل التالية: ستجفل العقول مما سيكشف عنه الشعر فى مرحلة أولى. أى ستنفر منه وتشرد عنه خوفاً من الرعب الغامض من مواجهة الحقيقة ومعايشتها. فى مرحلة ثانية، ستحك المدن أساريرها بالمكان، ستتلمس تقاطيعها وتحس بما تركه المكان على ملامحها من ندوب وغضون. بعد ذلك، سيكون الهواء مهيأً لمداعبة أهدابها المغلقة وإيقاظها من نوم طويل. الأمر الذى يجعل مرور الشعر على المدن النائمة كمرور النسيم الهائم على الوجوه النائمة. فالشعر، على الصعيد الإجرائى، لا يحقق إنجاز فعل معين للمدن؛ إذ يقتصر فعله على المشاركة فى إيقاظها لتنهض بدورها بأعباء ما يترتب عليها إنجازه من فعل لا بد أن يكون جماعياً.

فى معرض تعليقه على الحركة المتبادلة بين الكاتب والمتلقى، يقول يورى لوتمان: «إن النص يختار قراءه كما يحلو له». غنى عن القول أن هناك علاقة تتسم بالنشاط والفعالية التبادلية بين النص والقارئ. فالنص يحاول أن يفرض على القارئ نسقه الخاص من الشيفرات والإشارات الدالة، والعكس صحيح. على أن مثل هذه العلاقة التبادلية لا تكون ممكنة إلا بوجود ذاكرة مشتركة بدرجة ما أو إلى حد ما. (١٧)

وبما أن هذه العلاقة، هى علاقة قائمة فى (الكتاب)، فإن براعة أدونيس ـ كما يبدو لنا ـ لا تصدر عن اختياره قراء نصه كما يحلو له، بل تكمن فى قدرته على دعوة القارئ ـ أو توريطه ـ فى أن يكون صديقاً قريباً يشاركه لعبته المفضلة فى إرسال الإشارات وبثها. هذا الحوار المتبادل الذى يخلقه النص بين المنشئ والقارئ، يضيف إلى كل منهما ثراء جديداً ويميزهما بقيمة خاصة خارج النص ذاته. ذلك أن اختيار أدونيس الموضوعات التى تتطور عنها صور وتترجم حالات عديدة، يجعل من موضوعاته رموزاً للأدب الإنسانى وليس مجرد موضوعات منطقية (١٨).

من هنا، تكمن قدرة أدونيس على تحويل الخطاب الخاص إلى خطاب كلى، شامل لعذابات الإنسانية وتجاربها عبر أفراحها وأتراحها فى العتمة والضوء، معاً وجميعاً. ذلك أن بناءه لطبقات المعنى فى المكونات اللغوية [كما فى صورة عشق المرقش فاطمة] من جهة، وبناءه الرمز من جهة أخرى، بمرونة وديناميه وثراء شديد الخصوبة بالمعنى، يجعل للكلمة/الرمز، طبقات عديدة ومتنوعة، كالحياة نفسها.

ـ ب ـ الرمز: الماء

لأدونيس حضور نوعى إزاء الطبيعة ومكوناتها، يتسم بميزتين. الأولى: استقلال نشاطه الروحى عن المادة الموضوعية بما هى موجودة بوصفها معطى. والثانية: تمحور نظرته إلى الطبيعة حول نقطة جوهرية، هى فعل التجديد والخلق الذاتى الذى تمارسه الطبيعة بوصفها كلاً لا يتجزأ. هذه الرؤية للطبيعة من منظور الصيرورة، تمكن أدونيس من تجاوز الحدس الحسى ـ المكانى، والحدس الصوفى، إلى الحدس فوق العقلى بما هو وعى الفكر ذاته.

ولئن بدا الإنسان فى النص الأدونيسى جزءاً من الطبيعة، أو «عالما صغيرا» خاضعاً للقوى الطبيعية نفسها التى يخضع لها «العالم الكبير»، فإن محور العلاقة بين العالمين ـ الموجود والوجود ـ يتجسد بتلبية الإنسان والطبيعة نداء الوجود بالعمل على ديمومة الخلق الذاتى، وفاء واحتراماً لديمومة الحياة فى مستقبل أبدى.

انطلاقاً من هذا المحور الركيزى فى تفكير أدونيس، ننتقل إلى ما ينتقيه من عناصر الطبيعة باعتبارها وسائط لغوية يجرى تحويلها إلى رموز ذات خصوصية وفرادة قائمة بذاتها فى تجربته الشعرية.

غنى عن القول، أن للعالم بعناصره الأربعة، تجليات مرئية وكثيرة الحضور فى النص الأدونيسى ـ وبما أن اختيار الشاعر لوسائط التعبير اللغوية جزء من عالمه المتخيل، فإن ذلك يمكننا من القول بأن اختيار أدونيس للدوال الممثلة لعناصر الطبيعة يساعد فى الكشف عن السياق العام لتصوره عناصر العالم الواقعى وليس عن الحركية النوعية لهذا السياق. فرصد الكلمات التى تحتضن الموضوعات وتجسدها، أعنى على وجه الخصوص الموضوعات الأكثر خصوصية ومحسوسية وحضوراً فى النص الأدونيسى: النار، والريح، والأرض والطوفان، لن يمكننا من بلوغ الخصوصية الفكرية لأدونيس، ولما يتضمنه مشروعه الشعرى من وعى متوقد بالأهداف الوجودية الكبرى. ذلك أن تجسيد الموضوعات التى تستحوذ على اهتمام الشاعر فى كلمات، يبقى تجسيداً صورياً لها. فنظرة الشاعر إلى العالم، ورؤيته علائق عناصر هذا العالم بالفضاء الكونى، إضافة إلى موقفه الذاتى من ذلك كله، يبقى بعداً ضمنياً يتخفى وراء الموضوعات ويحدد بنيتها فى آن.

فالشاعر يجتذب موضوعه من الواقع الخارجى، سواء أكان يحمل له وعنه رؤية مسبقة أو لا. وبمجرد الدخول فى زمن النص، يحول التصور الخلاق الذات الواعية بعواطفها ومشاعرها واستجاباتها النفسية، إلى ذات تتسامى فوق خبراتها التجريبية بحثاً عن جوهر موضوعها. وفيما هى توجه قصدها لرصد الظهورات المتعددة لموضوعها فى الواقع، وفهم العلاقات الخفية لتفاعل هذا الموضوع مع العناصر المكونة له ومع الموضوعات الكبرى فى الوجود، تخضع الذات الكاتبة

نفسها «لتحولات» بمليها انتقالها من التفكير بالجزئى إلى التفكير بالكلى. ويلبث الشاعر على هذه الحال باحثاً عن ضالته بالامتداد والارتداد من الموضوع وإليه، حتى تحين لحظة الخروج من القصيدة، حيث يكتمل القصد بالعثور على جوهر الموضوع الذى يشغل الشاعر.

هذه التحولات التى تحرق صاحبها لتبنى زمنها، تجعل لكل لحظة من لحظات الإنشاء الشعرى سمتها المغايرة لسواها، مما يجعل الخوض فى أى من الخصائص الفنية فى لغة أدونيس الشعرية، رهيناً بالارتكاز إلى خصيصة تحولات المعنى فى شعره، حيث يكون فهم آلية تحولات المعنى شرطاً يتم به وعبره فهم الفوارق الدالة التى تتجسد فى ائتلاف عناصر المعنى حيناً وتناقضها أحياناً أخرى، بغية الوصول إلى ما يثوى متسربلاً بالصمت فى مساحات الظل والغياب: معنى المعنى. ذلك ما حاولنا انتهاجه فى قراءتنا المتقدمة: للصورة الشعرية و«الرياح» رمزا محورياً لها، وما سنحاول الصدور عنه فى قراءتنا التالية: «الماء» رمزاً محورياً لها أيضاً.

كيف تأتلف عناصر المعنى وتختلف أو تتناقض فى الصورة الشعرية الواحدة؟ بل كيف نبحث عبر تحولات المعنى عن معنى المعنى الذى يعيد للصورة حيويتها وانسجامها عبر الماء رمزاً محورياً فيها؟

الربيع يقول، وقال الخريف وقال

الشتاء:

يلبس الأفق ثوبًا طويلاً

لكى يحسن البكاء.

(ص٢١٠)

تحمل الصورة الشعرية هنا فى مستواها المباشر دلالة سلبية بما يبثه البكاء من إشارة إلى الحزن والغم والاكتئاب. وتأتى شهادة الفصول الثلاثة لتؤكد حضور الأفق بحالة البكاء. فالمعنى المباشر للصورة الشعرية الذى تشهد الفصول الثلاثة على حضوره هو: يمتد الأفق امتداداً طويلاً كى يكون بكاؤه طويلاً أيضاً.

هذا التأويل يستحضر فى مرحلة أولى سؤالين. الأول: أين هو الماء بوصفه رمزاً محورياً فى هذه الصورة؟ والثانى: هل ثمة ما يمكن أن يعصف بالدلالة السكونية السابقة (البكاء) ويمحوها، ليعيد بناءها بوصفها دلالة حيوية؟ للإجابة عن السؤال الأول، نعيد قراءة الصورة الشعرية بالصدور عن رؤية دلالية مغايرة تحتمل القراءة على الوجه التالى:

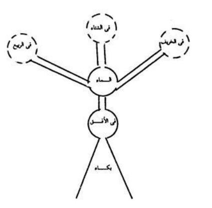
الخريف: فصول بداية المطر، يرطب الكون بعد جفاف ويلقح الأرض والشجر.

الشتاء: يغمر بالماء رحم الأرض ورحم الشجر.

الربيع: يصعد بماء الحياة من الجذور إلى الأوراق والزهور وإلى الثمر.

الأفق: هو الفضاء والسماء، موطن الرعد والبرق والسحاب، وموطن المطر.

إذا قرأنا الصورة الشعرية على هذا الوجه التأويلى، تمكنا من الإحساس بحضور الماء، رمزاً محورياً، حضوراً عميقاً لا مرئياً، حيث يعمل الرمز من داخل المستوى العمقى اللامباشر للصورة، على مد العلاقات الداخلية إلى: الربيع ـــ الخريف ـــ الشتاء ـــ الأفق. لكن كل ذلك لا يسوغ لنا العثور على معنى المعنى؛ أى على الدلالة الضمنية الثاوية فى الغياب، التى تمكّن المعنى من تجاوز السلبية السكونية إلى الحيوية الإيجابية. حيث مازالت قراءة الصورة ضمن الإطار الدلالى التالى:

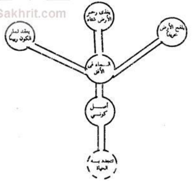


وبذلك يبقى الماء فى الأفق مرتبطاً بمفهوم الحزن والبكاء، بل تبدو أمطار السماء كأنها البديل اللفظى للدموع التى تسيل بالبكاء.

من الواضح أن القراءة السابقة للصورة الشعرية اعتمدت إرجاء قراءة الفعل (يحسن) بوضعه بين قوسين، واكتفت بالتركيز على الكشف عن الحضور الضمنى للماء، رمزاً ذا حركية مكثفة تمكنه من دفع العلاقات إلى المكونات اللغوية للصورة واحداً تلو الآخر. إذا رفعنا القوسين عن فعل (يحسن) وأعدنا قراءة الصورة الشعرية للوقوف على ما يتركه هذا الفعل من أثر دلالى على الصورة الشعرية كلها، نجد أنه للوصول إلى ذلك لا بد من الإجابة عن السؤال التالى: كيف يحسن الأفق البكاء؟!

إذا كان الإنسان «يحسن» فعل الشئ عندما يبذل قصارى جهده وأحسن ما يستطيع فعله، فكيف يبذل الأفق قصارى جهده، ولن يبذل أحسن ما يستطيع فعله؟

الإجابة عن السؤال تستدعى إعادة قراءة الصورة الشعرية من خلال ما يبثه الفعل «يحسن» من إشارات دلالية ضمن هذا السياق:



وتقرأ الصورة على الوجه التالى: يبذل الأفق قصارى جهده ليكون وفياً لدورة الفصول.

وكى يبذل لدورة الفصول أقصى ما يستطيع فعله، يلبس رداءً طويل الامتداد، كى يتمكن من إيصال المطر إلى الأرض عبر امتداده الطويل:

حيث يلقح الأرض بالماء فى الخريف،

ويغمر رحم الأرض بالماء فى الشتاء،

ويصعد بالماء إلى الزهر والثمر فى الربيع.

فالماء أصل، وأساس

يبعث فى الكون ديمومة الولادة والحياة.

والأفق يلبس رداءً طويلاً

لكى يكون وفيًا لدورة الحياة... لأبدية الحياة.

هكذا يجسد الفعل «يحسن» قوة دلالية مهيمنة، تمكنه من إنتاج دلالة ضدية تمحو الدلالة السلبية التى يشير إليها البكاء، وتستبدل بها دلالة حيوية دينامية هى: الوفاء لأبدية الحياة. وبتعبير آخر، تعمل الجملة «يحسن البكاء» بكثافتها الدلالية العالية، على نقل الصورة الشعرية من الجزئى إلى الكلى، الكونى. حيث تنتشل الكتابة الشاعر من استجابته لحالة الحزن التى تشى بها رؤيته الأفق باكياً، لتذرع به الكون عمقاً وعلواً ليشهد زواج الأرض والسماء والولادات الكونية الواحدة تلو الأخرى.

أضف أن جملة «يحسن البكاء» تمكن القارئ من تعليق ما حكى عنه النص وصرح به بين قوسين، لتذرع به أيضاً أرجاء الكون، ليسمع ما لم يقله الربيع والخريف، ولا الشتاء والصيف، ويشاهد ما يتحقق عبر الفصول من إزهار وإثمار وإعشاب، واستجابة لنداء الوجود بالتفتح الكونى.

هكذا يجعل الشاعر التيه بيتاً له، باحثاً عن سر الوجود:

ينزل الشاعر فى التيه،

كمن ينزل بيتًا، ـ

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيانًا.

(ص ٢٠٣)

للمـاء في النص الأدونيسي - شأنه في ذلك شأن الموضوعات الأخرى - حالات تتباين من حيث الحالة التي يتسم بها حضوره بوصفه موضوعا. فكل ماء راكد مستنقع في المكان، يأتي مفرغاً من أية دلالة حيوية، ويكون مفعماً بدلالة الانتهاء والموت:

وقد تأتي الغيوم، التي تذكر بالمطر، مفرغة من الماء والحركة:

لا غيوم ترن خلاخيلها، -

الحقول اكتست بزفير نباتاتها،

والغصون انقباض

في وجوه الشجر:

هل يجئ المطر؟

(ص ٢١١)

إن أنسنة الطبيعة (الغيوم، الحقول، الشجر) تتم في الصورة الشعرية مع تفريغ فعل الأنسنة من مقومات الحياة بما هي: الحركة والماء والهواء. فالغيمة في الأصل هي الغيمة الأنثى المفعمة بالحركة والارتحال نحو الغيوم الأخرى لتتلاقح معها، فتصبح حبلى بضوء البرق، وصوت الرعد، وتتهيأ لولادة المطر. لكنها كما طرحتها الصورة هنا تأتي مفرغة من فطرتها وما وجدت له وعليه. إنها مفرغة من الحركة [لا ترن خلاخيلها]؛ وتفريغها من الحركة يحولها إلى غيمة عقيم: لا صوت، لا ضوء، لا رعد، لا برق، ولا مطر. لكن قصور الغيمة أو تخلفها عن أدائها في الوجود سيكون له أثر سلبي على سواها. فالحقول مخنوقة بهواء راكد، فاسد، متسخ، مغبر، الأمر الذي يطل الشهيق، ويترك النباتات لتكتفي بزفيرها. والانقباض حالة تعم الكون. الانقباض في وجوه الشجر والبشر بانتظار المطر.

تطرح الصورة الشعرية الحركة بوصفها قيمة، بوصفها علة لوجود الموجود أكان إنساناً أم نباتاً، غيمة أم حقلاً، أم غير ذلك من الموجودات التي تسري فيها دورة الحياة. إذا فرغ الموجود من الحركة، آل الوجود إلى الفناء. فمجئ المطر في الطبيعة رهين بنشاط الحركة، ومجئ الحركة في الإنسانية رهين بنشاط الوعي، وتفتح البصر والبصيرة:

أرض - قطعان غيوم

يرعاها رعد أعمى

(ص ٢٧٧)

وفي الصورة إشارة إلى الاغتراب في مفهومه المعاصر. حيث يجري استلاب الإنسان من حريته وإرادته وفرديته، لاختزال أبعاده الإنسانية في بعد واحد، حيث يتحول الإنسان ذو البعد الواحد إلى ظاهرة معممة، إلى شئ؛ إلى رأس في قطيع يساق إليه سواه، من قبل سلطة عمياء، أو حضارة صوتية مفرغة من البصر والبصيرة.

ومن الطقوس الإبداعية الجديدة في الصورة الشعرية، طرح أدونيس الغيوم، لا في حالة الكف عن الحركة وحسب، بل في حالة جمود الماهية:

شرب اليأس ماء الرجاء، وصير

إبريقه دواة

والطيور غيومًا - جمد الماء فيها.

[...]

(ص ٢٠٧)

فإذا قرأنا «الطيور» رمزاً لمن ينعمون بالأجنحة والقدرة على التحليق، أمكننا قراءة الصورة الشعرية على الوجه التالي: لم يبق للشاعر من رجاء يطفئ يأسه سوى حبر الكتابة. لكن الشعر لا يملك تغيير الحقيقة، بل يملك الكشف عنها. والحقيقة برؤية الشاعر هي: أن الحرية، أي التحليق بعيدا عن حالة الموت المعيش في «الهنا» و «الآن» أصبح مستحيلاً. فكل محاولة للتحليق علواً أو أماماً أصبحت أشبه ما تكون بغيوم تجمد الماء فيها.

وتشير الصورة الشعرية، هنا، إلى أن الوصول إلى حالة التجمد والتحجر، هو بمثابة الانتهاء والعدم. فحضور الإنسان

فى العالم دون الحركة بما هى المشاركة فى الكيان البنائى للوجود، يجعله حاضراً بحالة المفعولية لا الفاعلية. لكن مكوثه طويلاً بهذه الحالة سيؤدى إلى تحجره فيها، ويؤذن بخروجه من خانة الأحياء إلى خانة الجماد:

لم يعد فى جسدى موج لكى يحمل ماضى

ولا أملك إلا

شررًا يسبح فى صدرى، ولن أكشف

أسرارى إلا للشرر، ـ

سر هذا الزمن القاحل فى ماء حجر

(ص١٤٤)

بعد القراءة، والعثور على كل هذه التحولات الإبداعية التى تتم بين عناصر فى الغياب، لا يسعنا إلا أن نتساءل: هل ثمة فكر يملك جمع الحضور المتفرق للزمن فى لحظة واحدة، ويمنحها قوة توليدية، كما فكر الشاعر فى زمن الفعل الشعرى؟

بقراءة ما يتوارى تحت السطور وخلف الموضوعات، نتمكن من العثور على رؤية أدونيس التالية: إن الانسلاخ عن المشاركة الذاتية فى الكيان البنائى للوجود، هو كالسفر فى عربة بلا خيول. والكيان البنائى للوجود يتأسس فى جوهره من:

استئناف قيم الماضى الإنسانية والحقيقية من منظور القوى الجديدة التى تخلق المستقبل. إنه استئناف يستطيع وحده، العثور على الكلية التى هى القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر.(١٩)

ذلك ما يطرحه (الكتاب) عبر كشفه عن تاريخ الفكر العربى فى جوانبه المظلمة والمضيئة فى آن.

وتأتى أهمية هذه الرؤية من صدورها عن رؤية أخرى تشكل خصوصية فكرية فى ذات أدونيس ومشروعه الشعرى برمته. ذلك أن شعره لا يحمل رسالة فكرية تتجسد بالدعوة إلى العمل بالمشاركة فى الكيان البنائى للوجود، منظوراً إلى هذا العمل بوصفه واجبا مفروضا على الإنسان من الخارج، بل إن المشاركة فى حد ذاتها تبدو له كأنها تصدر عن نزوع فطرى طبعت عليه الكائنات الحية إطلاقًا. ويكشف لنا ذلك عن إدراك أدونيس العميق للفلسفة الهيدجرية وإعجابه بها فى آن، ذلك أن الشاعر يفصح عن إيمانه العميق بأن الموجود، لم يوجد عبثاً، أو دون علة. فالإنسان، وكذلك جميع عناصر الطبيعة ومكوناتها «وجدت لا بوصفها قاطنة فى إشراقة الوجود وحسب، بل بوصفها مشاركة فى صنع هذه الإشراقة»،(٢٠) وكل ما شارك فى هذه الإشراقة «هو الدائم، الذى يدوم وتفيض أنواره كلما ظهر الوجود بغتة».(٢١)

هكذا تظهر «قيمة» الموضوعات المختلفة فى النص الأدونيسى، من خلال أدائها الفطرى، التلقائى، للمشاركة فى إشراقة الوجود:

يجهل النبع من أين يأتى، إلى أين

يجرى ـ جهله علمه:

ملك، والطبيعة كرسيه (ص٧٦)

الوردة تتفتح لأنها تتفتح، والنبع يبذل ماءه للطبيعة، يجهل من أين يأتى وإلى أين يجرى. يحفر بمائه مجرى لمائه، ويغير مجراه ليبقى أميناً، ليحمى بقاءه، فجوهر وجوده فى حركته، وموته فى ركود حركته، لكن «يركض النهر وراء مائه ولا يمسك به».(٢٢) إنه ليس قاطناً فى إشراقة الوجود، بل مشارك فى صنع هذه الإشراقة بعطائه المجانى. إنه خالق الفرح الكونى، ملك يتربع على عرش الطبيعة.

بناء على قراءة القسمات الباطنية لأدونيس، تلك القسمات التى لا ترى وإنما تعرف بمدى الولادات الروحية التى يختزنها النص فى بواطنه، نقدر أن نقول: إن الماء فى حالته المائجة، الهائجة، هو الموضوع الأقرب إلى الحياة الروحية المتوقدة للشاعر. ولطالما استدخل أدونيس البحر/ الموج، رمزاً محورياً فى الصورة الشعرية، فى ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) تمثيلاً لا حصراً. أما فى الكتاب، فقد تجلى ميله إلى تبنى الماء : مطراً، غيماً، سحاباً، بوصفه رمزاً تكرر وروده فى العديد من الصور الشعرية:

سفن الحلم تجرى على متن هذا
الهواء،
حاملات جرار الأغانى لرى
الفضاء.

(ص٢٨٣)

ليس المهم فى الصورة تشبيه حلم الشاعر بسحائب كمثل سفن تجرى لرى الفضاء، بل تلبس هذه السحائب بحالة النهر. فالنهر يجرى، يتحرك، يغير مجراه، يجهل من أين يأتى، إلى أين يجرى، لكنه يستمر فى حركته وجريانه كى يروى الأرض، كى يروى الحياة. وحلم الشاعر يجرى، بمخر الهواء لرى الفضاء. وفى صورة أخرى يقول:

أتراها الغيوم: خيام من الدمع،
أم سفن من دخان؟

(ص٦٣)

تعتمد هذه الصورة الشعرية المفعمة بالحس الصوفى، على الوسيلة الأثيرة لدى أدونيس. وهى: انتهاء كل قفزة فكرية يمارسها إلى قطاع لا يملكه: هو السؤال. السؤال الذى يتحول فى شعره إلى موضوع للفكر:

أتراها الحياة امحاء الشواطئ،
والموج فىَّ وفيها هو الراحل؟

(ص١٩٥)

لكن الجواب الذى نحظى به فى النص بعد سيل من الأسئلة ـ إن كان ثمة جواب ـ يأتى ليثير مزيداً من القلق والغموض:

حيرتى أن قلبى نبع ورأسى حريق.

(ص٧١)

وميل أدونيس فى (الكتاب) إلى استدخال الماء فى حالة الغيم والنبع والمطر والبحيرة والسحاب.....، رمزا فى عديد من الصور الشعرية، لا يعنى عزوفه عن موضوعه المحبب: البحر/ الموج:

فطرة الشعر فى بحره
أن يكون مريدًا
لا لشطآنه ـ بل لأمواجه.

(ص٢٠٠)

إن اختيار الشاعر موضوعه يعكس ما طبعت عليه حياته الداخلية (إنسان الداخل)، كما يعكس أبعاد العلاقة القائمة فى تجربته بين الداخل والخارج. وإذا كانت الموجة، بدلالتها المكثفة فى (مفرد بصيغة الجمع) قد اختصرت الديوان بأكمله بجملة شعرية واحدة: «وقالت الموجة أنا المستقبل»[٢٣]، فإن الصورة الشعرية السابقة تختصر هنا رؤية أدونيس الشعر والمعرفة والعالم فى آن.

فالبحر فى جوهره، بوصفه واحدا من أهم العناصر المكونة للوجود، يستمد استمراريته من حركة الموج لا من سكون الشواطئ. فإذا فرغ ماؤه من حركة الموج فقد حركة الجوهر، فقد ديمومته وقدرته على الدفق الأبدى للحياة. فالموجة ترتفع وتعلو كى تنظر إلى الكون من عل، وتدعوه فى الوقت ذاته كى ينظر إليها[٢٤]. وإذا كان الشعر قد تلبس حالة البحر فى الصورة الشعرية، فإن فطرة البحر فى انتماء حضوره للحركة لا للسكون، تصبح هى ذاتها فطرة الشعر. وانطلاقاً من صدور قيمة النتاج الشعرى عما يتضمنه من خصوصية معرفية وفنية فى آن، فإن الإبداع والمعرفة، كليهما، لا يحققان الاستمرارية بتجاوز الزمنى والعرضى إلا بمقدار ما يحققان من التحرك نحو التجدد الذى يمليه التطور المعرفى والإبداعى عبر الزمن:

الكتابة؟ هى لحبرك موج
الترحل، واهمس لشطآنه
أن تظل بلا مرفأ.

(ص١٠٨)

تنتهي بنا القراءة السابقة إلى الأمور التالية:

أ - إن رؤية أدونيس للوجود والأشياء والموضوعات تنطلق من منظور صيرورة الجوهر.

ب - إن الموضوعات التي يصيّرها الشاعر رموزاً، تدل على الشئ ونقيضه حسب ظهوراتها المختلفة، فهي تتلبس بحالة السكون تارة، وبحالة حركة الجوهر تارات أخرى. فقد ظهر الماء في القراءة السابقة رمزاً محملاً بالدلالة السلبية في حالة السكون، وبالدلالة الحيوية في حالة الحركة المفعمة بالتحول (البرق، الرعد المطر، الموج).

جـ - إن رؤية أدونيس لوحدة النقيضين في الوجود تتطابق مع رؤية هيدجر لمفهوم الحركة والسكون. (٢٥) «فالسكون في معناه الدقيق ليس غياباً للحركة بل هو يمثل تجمع الحركة [...] حيث إن هذا التجمع ينتج الحركة ويحتفظ بها في حالة كمون. أي أن الحركة تتبنى في السكون». (٢٦) لذا، فإن كل ظهور للغيم في حالة السكون: (لا غيوم ترن خلاخيلها) هو ظهور لسكون في حالة تجميع الحركة والاحتفاظ بها في حالة كمون.

د - إن الرمز في النص الأدونيسي لا يدل حسب سياق الصورة الشعرية أو أي سياق جزئي في النص. ذلك أنه يملك طاقة حركية عالية تؤهله لذرع حقول المعنى المنتشرة ما بين المحاور والأطراف مع بقائه محافظاً على وحدته وتماسكه في آن. بل إنه قد يفرز دلالة ضدية تعصف بسياق القصيدة خارج ما يعلن عنه النص. أي في معزل عن رغبة الشاعر وما يميل إلى التصريح به.

هـ - إن الرمز، رغم هذه الحركة المكثفة التي تؤهله لمد العلاقات إلى العناصر المتهافتة في الواقع المعيش، لا يقوم بعملية الهدم لبناء النتائج أو الحكمة والحلول، بل يكتفي عمله بالتشويش على الوعي الجماعي السائد وما يلازم هذا الوعي من قصور أو غفلة عن جديد التطور الحضاري للمسيرة الإنسانية.

و - إن أدونيس يطرح الذات الكاتبة نفسها «رمزاً» مفتوحاً على فضاء الإنساني. أي رمزاً للذات الإنسانية في معناها المطلق. حيث يتكرر تناوب الوعي بين الأنا والنحن، بين الوعي الفردي والجماعي على وجه ضمني حيناً، وعبر توظيف الضمائر حيناً آخر. مما يؤكد الطابع الضمني لدلالة التجربة الإنسانية في معناها المطلق وليس في معناها الشخصي للذات الكاتبة. فاللج الذي يقترح الشاعر اقتحامه في الفقرة التالية والاسترسال في خوضه، هو لج الفكر والمعرفة الذي ينبغي أن يكون غاية الإنسان ووسيلته في آن. أضف أن إعلان الذات القائلة بضمير المتكلم: «أنا الوقت»، تخلع عنها صفة المحدودية وتمنحها صفة الإطلاق، أي الذات الإنسانية عبر امتداد الزمن:

وأنا الوقت - انتظرت الشمس في مخدع

جواب، أنا الصارخ: هذا الكون موج،

وأنا المبحر، واللج الذي أقتحم الآن،

وأسترسل في أحشائه

السكرى، رهان

(ص١١١)

هكذا تعلو المخيلة فوق المكان وتتجاوز الزمان، حيث ينهض الرمز بالشعر، وينهض الشعر بالفكر، وتشحن القصيدة وعي القارئ بالتمنع والمقاومة تجاه تناقضات العالم. ذلكم ما يسوغ لزمن النص أن يبعث الحياة في الزمن الموضوعي الغارق في الركود المميت، وما يسوغ للشعر أن يعيد للمكان حركة الجوهر التي فقدها.

ويتم تحقيق ذلك كله في النص الأدونيسي من خلال اللغة الشعرية الأدونيسية التي تتميز «بالتخفيض المكثف لطاقة اللغة الإخبارية» (٢٧)، ذلك أن استعمال اللغة آلة لإيصال الرسائل الفكرية يبقى سمة عامة وعالمية حسب تعبير يورى لونمان. لكن العمل الفني الرفيع «لاينقل رسالة جاهزة، بل رسالة تكون بمثابة مولد لرسائل جديدة أو متجددة (بمعنى خارجة عن المعاد والمألوف)». (٢٨)

٣ـ الصورة الشعرية: والأرض

تستدعي الأرض أول ما تستدعي من معاني الوجود الكبرى، التراب. والتراب رحم الصيرورة، موطن الموت والحياة، والتقاء الخصوبة والعدم. وفي دلالته الدينية والميثولوجية: التراب أصل. من حفنة منه خلق الإنسان وإليه يعود حفنة من تراب. والأرض موطن النار والماء، الرمل والشمر، العشب والحجر، الإنسان والجماد، سكن للأشياء ونقيضها في آن. وفي معناها الأعم، تدل الأرض على ما هو قاع أخر لشئ آخر يستند إليه: فقاع البحر يسند ماءه، والوديان تسند الجبال، والتربة تسند الشجر والإنسان وما يقام عليها من بناء.

وأصل الشئ أسفله وما كان قاعدة له. والجذر أصل تستند إليه الفروع، تنمو منه وتتفرع عنه. والأرض أصل، مكان قامت به الحياة، يستوطنه الإنسان، يحبيه ليحيا به، يألفه، ويذود عنه كمساحة لأدائه الإنساني حياً ودفنه بعد الموت.

والتراب، بوصفه واحداً من عناصر الكون، يشكل موضوعاً خصباً لمخيلة الشعراء، لما يتضمنه من طاقة توليدية تجعله قاسماً مشتركاً للمعاني الكيانية الكبرى في الحياة، وللجمال الشامخ في الوجود.

عندما يتعامل أدونيس مع موضوع شديد الخصوبة كالتراب، بتصييره رمزاً، فلأنه يعي تماماً أنه قادر على تحويله إلى بذرة يقذفها إلى ثنايا أرض خصبة تمكنها من الانقسام على ذاتها إلى بذور عدة، تنمو في أطراف النص وأرجائه بصور متغايرة. وبتعبير آخر، فإن الرمز، بحسب السياق الذي يسكنه، سيتلبس بالحيوية التي تغمر النص وزمنه تارة، وبالحزن السلبي الذي يغمر النص وزمنه تارات أخرى.

هي ذي الأرض أمام أدونيس بساطا للبصيرة وفاتحة للبصر:

أتراه الحجر

يتحدث مع نفسه؟

أتراه الشجر

يتحاور ـ أغصانه كلام؟

أفق ـ مسجد للبصيرة، فاتحة للبصر

(ص٣٠٩)

سبق القول إن أدونيس يتعرف الكون عبر لغاته التي هي أفعاله التي تخبر عنه. ورغم ما تتسم به الصورة الشعرية هنا من طابع صوفي يتجلى بالتساؤل والغموض واتساع أفق التصور وغياب الجواب، إلا أن الطابع الكوني المنفلت من الصورة الشعرية، يفجر في داخلها نبعاً لحركة الصيرورة من جهة، ويوحي لنا ونحن نقرأ السؤال تلو السؤال بأن رؤية ما، إجابة ما، تقذف نحونا وأننا نحن أنفسنا من يقذفها، من جهة ثانية. فقد تكون من لغات الحجر، صموده أمام الزمن، وشهادته لتواريخ أمم قامت وحضارات بادت، وقد يكون له مقولات أخرى، يفهمها كل قارئ من موقع مختلف. وعندما نصغي إلى لغة الشجر، نعرف أن الأغصان تقول دون قول: حكاية الزمن، والفصول، والليل والنهار، والهواء والمطر. تقول حكاية عريها في الخريف، وصمودها في الشتاء، وتفتحها في الربيع، وبذلها المجاني في الصيف. وإن كان للشجر لغته، فإن للتراب لغة حروفها زهر وعشب:

لم لا أرى غير الفرات؟

ألأنه لغة التراب ـ حروفها

زهر وعشب؟

(ص٣٠١)

إن ظهور العشب الأخضر في الحقول والبراري، يقول حكاية الطبيعة، حيويتها، إنتاجيتها، قدرتها على الخلق الذاتي للحياة، انجذابها الفطري للمشاركة في إشراقة الوجود. أما الزهور، فلها لغة تعبيرية أخرى. إنها ترقص في الريح احتفاء باللقاح:

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقصن

في الريح رقص الشرر.

(ص٢٨٩)

إن براعة أدونيس في إضاءة الصورة الشعرية بتلك الصورة الفنية العالية، لا تصدر عن براعته في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم. فالأبجدية الرمزية ليست أمراً فردياً يخص شاعراً دون سواه. ذلك أن الشاعر ينتقي رموزه وموضوعاته من مساحات كونية واسعة ومبذولة للجميع [déja vu] لخروجها عن دائرة الذاكرة الثقافية والاجتماعية المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكلي. فالغناء، والزهور، والشعر، والرقص، والريح، والشرر، هي موضوعات تكاد لا تخلو منها أو من أحدها قصيدة في العالم قديماً أو حديثاً. لكن نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقق للشاعر خصوصيته ويخلق له لغة تميزه وتخص عالمه الشعري دون سواه.(٢٩)

تكشف قراءة الصورة الشعرية السابقة عن نسق العلاقات في بنائيتها عبر التحققات الإبداعية التالية:

أ ـ توزيع العلاقات إلى طبقات أو أصناف متغايرة. فهناك علاقة الأرض بما عليها (الزهور ـ الريح ـ اللقاح ـ الشرر) وبمن عليها (الإنسان الرائي ـ الإنسان المبدع ـ الشعر ـ اللقاح المثمر) ومن ثم، الحركة (الغناء ـ الرقص ـ رقص الريح ـ رقص الشرر).

ب ـ دفع العلاقات إلى التحرك، التواشج، التقاطع، والالتقاء. فهناك لقاح الطبيعة: تتلاقح الأشجار، تنمو الأكمام، تتفتح زهوراً، تسكن الزهور في إشراقة الكون، تمتلئ ضوءاً، تتناغم مع وجودها، تتمايل، ترقص في الريح كأنها شرر متحرك يضيء الفضاء.

وهناك لقاح الشعر أو شعر اللقاح: فهناك الشعر، والناس الذين يقرؤونه، وشاعر مليء بضوء البصيرة وضوء البصر، بتوأم لضوئين يخترقان العقول، وضوء التمرد وعدهما المنتظر.

ج ـ دفع العلاقات إلى التحرك والتلاحم والتماهي:

فهناك الزهور: تتفتح، تسكن في إشراقة الوجود، تستمد ضوءها من هذه الإشراقة، تتحول إلى شرر مضيء.

وهناك الشاعر: المسكون بضوء البصيرة والبصر، والمنتج للفعل الخلاق. وهناك الشعر: شعر اللقاح، المسكون بضوء التمرد.

وهناك البشر: يقرؤون شعر اللقاح، يقدح فيهم نار الثورة، وحركة الرياح، يتحولون إلى شرر متحرك.

وهناك الأرض: التي تقيم مهرجاناً للضوء، يرقص فيه الناس والثوار، والشعراء، والزهور، يرقصون جميعاً في الريح رقص الشرر، رقص المساهمين في صنع الضوء وإشراقة الوجود في آن.

د ـ تحويل الرمز عبر مد العلاقات بينه وبين الموضوعات التي استدعتها الصورة الشعرية، إلى ما يشبهه لوتمان بكرة من الكريستال التي تشع مثالاً يعد من الإشعاعات الضوئية(٣٠)، حيث تكون هذه الكرة محكوكة بكثافة شديدة عبر طبقات عديدة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة التي تعكس حزمة الإشعاعات الضوئية المنبعثة من الصورة الملتحمة بالرمز، بصورة تربك القارئ وتتركه في دوامة البحث عن النواة التي تشع الحزمة الضوئية إثر الأخرى.

هـ ـ المقدرة الشعرية على تكثيف التعبير بدرجة قصوى، مع الحفاظ على تماسك الصورة، وقدرتها على النبض الدلالي، وبث الإضاءة الحيوية بالتوليد الذاتي.

إن الأرض التي هي مسرح هذا المهرجان الحيوي الضوئي الراقص، هي الرمز الغائب عن الصورة، والمتخفي وراء موضوعاتها ليؤسس بناءها في آن.

بكلمات أخرى، فإن ما قلناه، وما لم يتسع المقام لقوله، وما ستقوله قراءات أخرى تغاير رؤيتنا التأويلية، كل ذلك، استطاع أدونيس أن يختصره في كلمات أقل عدداً من أصابع اليدين:

تتغنى الزهور بشعر اللقاح، ويرقصن

في الريح رقص الشرر.

وإذا كانت «الأرض» رمزاً، قد توارت في الصورة السابقة خلف الموضوعات، فإن أدونيس يفتتت حضور «الأرض» في

الصورة التالية ويكتفى من ذكرها، بما يشبهها ويذكر بها من الموضوعات:

ألقرى فى السواد نساء من نخيل وزرع

والبساتين تحنو عليهن ـ

ما أطيب الورد ما أكرم الثمار

قرية فى السواد: جراح

وأساطير نار.

(ص١٥)

تظهر القرى، ومزارع النخيل، وبساتين الورد والثمر، كأماكن لريف يذكر ببراءة الحياة ونقاء النفوس وبهاء الحقول، والألفة الحميمة بين الطبيعة والبشر. والقرى فى السواد، بسبب بعدها عن المدن وطول إغفالها من مشاريع التنمية والإصلاح، هى موطن دائم للفقر والتعب والجراح. إلا أنها فى الوقت ذاته مهد مهيأ لولادة الثورة. ففى عتمتها تتجمع نار الاحتجاب والرفض وفى سكونها تتجمع حركة التمرد والثورة. ورغم ذلك، تبقى حالة التناغم مع الذات ومع العالم بادية الحضور فى الصورة الشعرية. إلا أن حالة التناغم مع الذات والأرض والعصر والتاريخ، لا تدوم طويلاً فى (الكتاب) إذ لا تلبث الذاكرة أن تنتزع أدونيس من ذكرى طفولته فى القرية، حيث براءة الحياة وحلاوة التعب، لتذرع به طريقاً بعيدة تتوهج فيها الجراح:

ألطريق، وذاكرة تتنزه فوق التراب، وتحت

التراب، تراب

يتقمص ـ وقتى قميص له.

ألطريق، ......،وأدخل فى فلك للإشارات: ماذا؟

وأصغيت، أصغى:

تتوهج فى المصابيح، تلك التى سميت

جراحًا.

(ص١١٥)

تقدّم ذكرنا لما تشير إليه الأرض فى دلالتها الدينية واللغوية والميثولوجية. لكن حوزة أدونيس لقدرة لغوية فائقة تمكنه من التقاط فكر اللغة وعقلها، تنحو بنا إلى دلالة أخرى يبثها تنزه ذاكرة الشاعر، فوق التراب وتحت التراب عبر المراحل التاريخية. هذه النزهة، تجسد الذهاب إلى التراب/ الأصل/ القعر، فى رحلة يبحث فيها الشاعر عن جذر الحقيقة وأصلها. ومن يذهب فى بحثه إلى قرارة العمق، أو قرارة الجحيم حسب تعبير الشاعر، فإنه منته لا محالة: إما إلى الموت احتراقًا بهذه النار، أو إلى الصعود منها وتحقيق النجاة بعد أن اكتشف هذا «الأصل» واكتشف ذاته فى هذا الاكتشاف فى الوقت ذاته.

فى مرحلة أولى، يؤول ارتحال الذاكرة بالشاعر، إلى موقف بالغ الوطأة والتعذيب، ثم لا يلبث أن يبلغ حالة من تفتح الجراح وتصاعد الحريق فى داخله:

الطريق، وهذا الحريق الذى يتصاعد فى...

تتوهج فىّ المصابيح، تلك التى سميت

جراحًا.

نعلق قراءة الجملة الدلالية المهيمنة فى المقطع الشعرى بكامله: «تتوهج فىّ المصابيح» بوضعها بين قوسين، لنعود إليها بعد العثور على ما يفوّح الجراحات ويؤجج الحريق فى دواخل الشاعر:

أرض ـ صوت سم، وصدى زرنيخ

والرايات رؤوس مقطوعة

أرض تتوكأ والظلمات لها عكاز.

من أين يجيء الضوء، وكيف يجئ لهذى

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ؟

(ص١٥١)

نترك هذا المقطع الذى تعلن بنائيته عن تحرر الشاعر من هيرث البناء الطبقى لمستويات النص، مؤثراً تلقائية البوح بهموم الأرض وظلامية المكان، لننتقل إلى فقرة شعرية أخرى، لا تبتعد كثيراً عن سابقتها من حيث البنائية الشعرية، وتبدو أكثر ميلاً إلى مساحات النثر الشعرى أو نثر التفعيلة:

كيف تنفك من قيد هذا التشرد،

من أسر هذه الإقامه

فى غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامه؟

عجبًا - نتكسر، نبنى جسورًا

لا لنعبر. لكن لنرثى أنقاضنا.

(ص١٠٣)

ومع متابعة الارتحال فى طريق الذاكرة، تهبط إلى زمن النص صور الشعراء والمبدعين والكتاب والفنانين الذين مارست السلطة عليهم أبشع جرائمها. قتلاً، وحبساً، وتعذيباً، ونفياً، وتشريداً. حيث يبدو المقطع الشعرى شريطاً سينمائيا يمور بالانتقال السريع (Flash back) بين قبور شعرائنا وكتابنا فى الماضى، وما زال يلحق بالكتاب والمبدعين المصير ذاته فى الحاضر:

لن أقول لكم كيف عاشوا، وكيف

يعيشون. أو كيف جاءت إليهم - عنيت

القبور. ولا كيف كانوا يهبطون إليها

بأجسادهم كلها أو بساقين، أو كتفين

وصدر

[.......]

أصدقائى - كلا.

لن أبوح بأسرارهم.

(ص١٥٥)

ليس مهماً تحديد الأسماء والأماكن والأزمنة، المهم، هو تحول هذه الأرض إلى لفظة للخوف والرعب. جوع وعرى ودمع يتقطر من تباريح الإنسان وجراحاته النازفة، والزمان يتحول إلى خيط يتآكل ويحدودب:

فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدودب

يدخل س١ فى مكبر الصوت ويحفر اسمه فى الهواء

يدخل س٢ «يكشط من وجه الأرض إلى لعنة ربه»

ويكون س٣ قد سلم روحه وجسمه وماله لمولاه الحاكم ولى الزمان جل ذكره

راضيًا بجميع أحكامه له أو عليه

بماذا يهذر   لا يعترض ....لا ينكر شيئًا من أفعاله

هذا الرجل؟   ساءه ذلك أم سره.

(ص٨١)

حيث الإنسان كنارى لا عزاء له ولا يرى حوله غير الأقفاص، والشعراء فى أرض تخنق أصواتهم وتمحق ذكرهم ولا تعترف بنبوتهم إلا بعد فوات الأوان.

ليس الاسترسال فى البحث عن الشواهد التى تحمل رؤية أدونيس السلبية عن الأرض أو التاريخ، هو ما نطمح إليه فى هذا المجال. ذلك أن طموحنا يصدر عن الاهتمام بوجوب تقليب هذا الركام المتراكب فى أنحاء (الكتاب) والنبش فى ذاكرة النص، أطلالها ورمادها، للعثور على الجمرة التى تشع الدفء فى القسمات الداخلية لأدونيس، وتنشلها من خدر البرودة والموت الذى يسرى إليها واحدة تلو الأخرى. وبتعبير آخر، فإن ما تطمح إليه توجهاتنا، هو الكشف عن البؤر الدلالية التى توجد فى الثنايا الداخلية للموضوعات والرموز والصور، والتى تبث دلالات تمحو سكونية المقاطع الشعرية والصور، عبر دفق حيوى يبقى فى حالة كمون أو بث

ضمنى متلبس بالغياب. هذا الدفق الحيوى النابع من مساحات الصمت، هو الذى ينتشل الحالة الروحية للشاعر من خطر الاستسلام لوطأة الزمن الموضوعى وما تختزنه الذاكرة الجمعية فى تاريخها الطويل من أحداث الرعب والقتل، وظلال اليأس.

بناء على ذلك، نعود لقراءة الجملة التى أجلنا قراءتها بوضعها بين قوسين (تتوهج فى المصابيح) بادئين بالسؤال التالى: ما الذى يطفىء نار الشاعر ويحول جراحه إلى مصابيح متوهجة؟ وما الذى يجعل الشاعر يتعالى على غصته الكيانية وهمه الوجودى، ليعلن مفارقته الماضى والحاضر، لهذا العالم المنطفىء؟:

لست من ها هنا أو هنالك،

من ذلك العالم المنطفئ

قدماى تجيئان من طرق

لم تجئ

أتقدم فى ظلمات المكان

ترجمانًا وضوءًا لهذا الزمان.

(ص١٠١)

ندرج الإجابة عن الأسئلة السابقة ضمن النقاط التى تلى. وننوه هنا، بأننا أعدنا ذكر بعض النقاط التى سبق ورودها فى مواقع سابقة من البحث متوخين فى ذلك جمع هذه النقاط فى حيز متجاور:

١ ـ من الأمور التى لابد أن تحظى بأولية اهتمام قراء شعر أدونيس عدم إغفال حقيقة التحولات الجارية فى الغياب، التى تطرأ على كل من المعنى والذات الكاتبة فى آن. ذلك أن تلك التحولات تقوم بفعل مزدوج، بنقل الفعل الإبداعى والذات المبدعة، كليهما، من الجزئى، العرضى الزمنى إلى الكلى الدائم الكونى. تلك النقلة، تجلو السبب وراء قول الشاعر «تتوهج فىّ المصابيح، تلك التى سميت جراحًا»، فى مقطع شعرى هو الأكثر قسوة وإيلامًا وتعذيبًا للذات الكاتبة.

ففى هذا المقطع، تمارس ذاكرة الشاعر رحلة استرجاعية باتجاه ماضوى، بحثًا عن أصل نشوء الخلل الذى أصاب الحضارة العربية بالتآكل والتهافت ويكاد يقذف بها خارج التاريخ. وإذ يكشف له سفر الفكر عن ما يشعل حريقًا يتصاعد فى دواخله، يثب الشاعر فى لحظة مفاجئة، فوق ركام الماضى وهشاشة الحاضر، إلى لحظة ومضة إبداعية تخترق دواخله بوهج يقتلع الجراح، يحولها إلى مجرد اسم متعارف عليه بالخارج، حيث تستبدال بالجراح الداخلية مصابيح تتوهج بضوئها لا بنارها.

نسمى النواة الدلالية التى تتضمنها جملة «تتوهج فى المصابيح» المفتاح الذى يفتح الباب أمام الشاعر لدخول لحظة الانفصال عن الحالة الاسترجاعية، ويهيؤه لدخول لحظة العبور التى يحقق إثرها وثبته المفاجئة من المكان إلى نقيضه. وثبة تنقله من ضفة المخاطر والأهوال إلى الضفة الأخرى.

ما الذى يعثر عليه أدونيس فى الضفة الأخرى، فيحول جراحه بمفعول سحرى إلى مصابيح متوهجة؟ وهل يكون المعثور عليه، هو الحل الشافى لأمراض الحضارة العربية، أم الجواب المطلوب لإضاءة هذا العالم المنطفئ؟

نستطيع تعريف لحظة الإلهام الإبداعية بأنها حالة مغرقة فى بعدها عن الثبات. ذلك أن هذا البعد يحول دون تطورها باتجاه ما هو بسيط وقابل للتنبؤ، بل يجعله أمرًا مستحيلاً.[٣١]

وبكلمات أخرى، إن لحظة الألق الإبداعى الوامض، التى حولت جراح أدونيس إلى مصابيح تتوهج بالضوء، لا تجعل الصورة الشعرية قولاً واصفًا حالة ذهنية مستقرة وقادرة على طرح الإجابات أو الحلول الاكتمالية. إنها ليست أكثر من لحظة تنقل الشاعر إلى حالة من العبور الدائم «state of passage» من حالة إلى أخرى، وتمكنه من محو الذاكرة بنظرة شمولية، محوًا آنيا يدوم بقدر الوقت الذى تحل به لحظة العبور محل الذاكرة بوصفها إخفاقًا مريرًا.

إنها اللحظات التى يلامس فيها الشاعر منطقة اللاشعور فى غفلة من الوعى، حيث يحكى لاوعى اللغة ما لا يحكيه وعى الشاعر. إنها لحظة انتصار موهوم، تهزم فيها ذاكرة

النص المسافة الموصولة بإخفاقات الماضي وتوقف تداخل الأزمنة. ثم لا تلبث أن تعود لتفسح لهذه المسافة طريق العودة والحضور، كلما أفاق الشاعر من لحظته، وآبت به صحوته إلى حقيقة التجذر في عدم الحاضر وإخفاقاته المريرة أيضاً.

ولكن، إذا كانت لحظة العبور هذه، هي لحظة انتصار آني موهوم، يبقى في ذهن القارئ سؤال لم يحظ بالإجابة حتى الآن: ما النظرة الشمولية التي يمحو بها الشاعر ذاكرته الاسترجاعية بوصفها إخفاقاً تاريخياً مريراً؟

من معرفتنا إنتاج أدونيس الشعري والنثري عبر رحلته الكتابية برمتها، نبني تأويلنا انطلاقاً من رؤيتنا، بأن «التحول» في معناه الأكثر اتساعاً وشمولاً، يشكل بنية نووية في التركيبة الإنسانية والإبداعية والفكرية لأدونيس عبر مراحل حياته كلها. من هذه الرؤية وعليها، نبتني إجابتنا بالقول: إن الأصل، هو ما يسافر إليه الفكر في بحثه عن جوهر الحقيقة. وسفر ذاكرة الشاعر فوق التراب وتحت التراب، إنما يجسد «قفزة الفكر في ذكر الوجود بحثاً عما يوجد ويدوم ويفتح للفكر في هذا ـ الذكر ـ آفاقاً جديدة».[٣٢]

يبقى أن نقول، إن شخصاً مغامراً على وجه فدائي، كأدونيس الذي يبني رؤاه ووجوده على «التحول» من حيث هو قيمة عليا، لن يهمه إن فتحت له هذه القفزة آفاقاً تصعد به أدراج النجاة والمتعة والأمل، أو تهبط به إلى قرارة الموت في الجحيم. إن ما يهمه حقاً، هو إقدامه على هذه القفزة وتحقيقه لها بوصفها «فعلاً» يجسد قيمة عليا للإنسان. فمن موقف هذه القفزة ومقامها سيكتشف الشاعر جوهر موضوعه ويولد هو نفسه مرة أخرى في هذا الاكتشاف، إنه لن يعود من رحلته هذه خائباً صفر اليدين؛ فلجة الفكر لا تعرف الحياد. ومجرد دخولها أو السفر إليها، هو بمثابة مكافأة كبرى، يتلقاها الشاعر في لحظة نشاط روحي خالص، هي في الوقت ذاته: لحظة امتلاء بالإحساس العميق بالوجود، وانقطاع مفارق للزمان في آن. في هذه اللحظة بالذات، يمتلئ الشاعر بالعالم ويملؤه العالم. ينتشي، يفارق، تغشاه غيبوبة مسكرة، يخترقه ومض اللحظة، يضيئه من الداخل، يقذفه بألق شهاب يشعل فيه ضوءاً يحول جراحه إلى مصابيح متوهجة، قبل أن يهوى منطفئاً.

هكذا نجد أن الطرق التي يسلكها أدونيس في حججه إلى الحقيقة والمعرفة، هي التي تسوغ له الإعلان عن عدم انتمائه لهذا العالم المنطفئ. قدماء تجيئان من طرق بعيدة خطرة المسالك، لا يجيد خوضها وعبورها إلا من يحدوهم إغراء روحي أصيل للمشاركة في إضاءة المكان والزمان. أما المتقاعسون، فمصيرهم محتوم بخروجهم من نوع الإنسان إلى نوع الشيء، الجماد المؤنس:

خطوات جراح،

والجراح متى استأنست تماهت بالتراب،
وصارت

صورة،

وتأنس فخارها.

(ص٢٨٧)

٢ـ غني عن القول، أن البنائية الشعرية في النص الأدونيسي، هي بنائية مركبة المستويات أو الطبقات. ويسري ذلك على بنائية الرمز، والمفردة المجسدة للموضوع، والصورة الشعرية، والسياقات الجزئية في المقاطع الشعرية، والسياق الكلي للقصيدة، أو الديوان بكامله. ما بين هذه المستويات يفتح الشاعر قنوات تتقاطع وتتجاذب وتتلاقى عبر ما يتدفق فيها ومنها ما يسمى بحركة العلاقات الداخلية في لغة أدونيس الشعرية. هذه الخصيصة تفرض على قارئ النص الأدونيسي، بعض القيود التي لا تستقيم القراءة دون الالتزام بها. من ذلك، وجوب قراءة الرمز قراءة عمقية، في مبعدة عن المستوى المباشر، وما يحكى عنه النص، ويميل الشاعر إلى التصريح به حين وقوعه فريسة لأشباح الذاكرة الجمعية وأهوالها المفجعة، في الماضي البعيد والحاضر القريب على حد سواء.

في (الكتاب) بخاصة، ومع ما تحفل به الهوامش من سرد الراوي لدموية التاريخ ولعنته السادرة، ومع ما يتخلل المتن من خفوت في صوت الشعر، وأنات مخنوقة في حلق الشاعر، يتعاظم احتمال الرؤية الخاطئة والتأويل الإسقاطي ـ إن جاز التعبير ـ في حال انجذابنا إلى ما نود قوله ونحب سماعه،

لتهدئة يأسنا وإحباطنا من مآل الأمور. الأمر الذى سيقودنا إلى نوع من العمق المزيف، ويعمينا عما يجب العثور عليه. وفى رأينا، أن ما يجب العثور عليه فى مثل هذا العمل الشعرى المركب، الذى يتقاطع فيه الشعر والنثر، الحاضر والتاريخ، الأنا والعالم، والتناغم والعدم، هو الوجه الآخر لـ(الكتاب). الوجه الباطن الذى يتوارى فيه صوت التمنع، والرفض، والمقاومة، والرهان على ضوء تاريخ قادم، خلف الموضوعات والصور والرموز. لقد كشف (الكتاب) لنا عن الوجه القبيح للحاضر والتاريخ، وترك لنا مهمة العثور على المساحات الغائبة بين طيات النص وثناياه، حيث تذوب الشمس فى ظلالها، وينقلب الموقف الاسترجاعى لما مضى إلى موقف استشرافى للتطلع إلى المستقبل:

كاد أن يتخلى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، ـ

هكذا ـ قدماى على الأرض،

لكن لى فرسًا فى السحاب.

(ص ٣٠٦)

تجسد الصورة الشعرية الأولى تردى الشروط القائمة فى الزمن الموضوعى الراهن، وبلوغها حداً خانقاً لكل شروط الحياة وعناصرها. فقد بلغ هذا التردى فى إمعانه بالخروج عن سنة الحياة وفطرة البقاء، مبلغاً يكاد من هوله أن يجعل عناصر الوجود (التراب) تتخلى عن وظيفتها الكونية وتكف عن توليد الحياة. فإذا ماتت غريزة توليد الحياة فى التراب، فإن كل موجود فى الوجود سيجهض أداءه الكونى ويؤول إلى العدم.

هذا التصوير العميق لحالة تجذر العالم فى العدم، لا يطلق رصاصة تردى القارئ رعباً، بل يطلق شحنةً كهربائية تصعقه، وتتركه تحت تأثير الصدمة يتلمس جسده ليتأكد أنه مازال حياً، ويتلمس إرادته وقواه ليخرج بنفسه من دائرة الموت هذه. لكن هذه البراعة الفائقة فى قوة التصوير الشعرى، قد تتحول إلى سلاح ذى حدين يحتمل أن ينال من النص والقارئ أو من الشعر والقراءة على الوجه التالى: لقد اختصر الشاعر معاناتى الذاتية من حيث أنا إنسان، ومعاناة البشر فى العالم كله فى صورة بالغة الإضاءة والتأثير. لقد طرحها بين يدى لأتملكها. إنها تقول ما أود قوله وتصور ما عجزت عن تصويره، وتطلق صرخة رعبى ويأسى من مكامنها. إنها ملكى، ما أقوله للعالم عبر صوت الشاعر.

هذا الشعور بالملاء الإبداعى، بما هو نشوة القارئ، دهشته، وإحساسه بحق امتلاك القول الشعرى، لا يخلو من مخاطر قد تمس القارئ، وإن كان فى جوهره من سمات الأدب العالمى. فشعور القارئ بامتلاك هذه الصورة الشعرية أو تلك، قد يملؤه بالاكتفاء ويصرفه عن متابعة سياق الصورة، عما جاء قبلها أو بعدها من الصور أو الوحدات اللغوية. أى سيضلله ويعميه عن العثور على الوجه الآخر للصورة، الذى يتوارى فى لغة أدونيس الشعرية خلف الموضوعات الواردة فى سياقات مجاورة أو بعيدة فى آن. للإيضاح، نعود لقراءة الصورة الشعرية السابقة داخل سياقها الكامل فى المقطع الشعرى:

كاد أن يتخلى التراب،

من شقاء ورعب،

عن نباتاته، ـ

هكذا ـ قدماى على الأرض،

لكن لى فرسًا فى السحاب.

يكشف هذا السياق الذى تسكن فيه الصورة الشعرية الأولى بجوار صورة تليها، أن صرخة الرعب التى يطلقها الإنسان المعاصر إذ يغوص عمقاً باتجاه العدم، لم تأت فى حقيقتها إلا لتضئ صرخة أخرى وتعمقها: صرخة الحرية، صرخة الإنسان القادر على صنع حريته بيديه، والتحليق صعوداً، بعيداً عن العدم الذى يتأكل الأرض ومن عليها.

ولكن، كيف يحقق الشاعر هذه الحرية؟ وما الذى يسوغ معراجه من الأرض إلى السحاب؟ وكيف يحقق وجوده فى المكانين كليهما، فى آن؟

الواقع أن للتأويل في النص الأدونيسي عدة وجوه واحتمالات، قد تكون منها الاحتمالات التالية:

ـ فقد يكون المسوغ لقدرة الشاعر على الوجود في الأرض والسحاب في آن، هو أسفار الفكر إلى لجّ المعرفة «فالفقرة ـ بالدلالة الهيدجرية ـ تترك الأرض المنطلق، ثم تعود إليها بالفكر ـ الذاكرة حتى لا تفقد الذي لم يزل موجوداً» .(٣٣)

ـ وقد يكون المسوغ مقدرة الشاعر على الإبداع من حيث هو فعل خلاق، حيث تصبح اللغة/ الكتابة، فرساً يصعد به بعيداً عن تلوث الأرض إلى حيث النقاء والصفاء.

ـ وقد يحقق الشاعر حريته من خلال أسفار الفكر في بحثه عن الأصل، للوجود والأشياء والحقيقة؛ إذ إن من يكتشف الأصل يعثر على ذاته من خلال هذا الاكتشاف.

ـ وقد تتحقق حرية الشاعر من خلال الفعل الخلاق. فالمبدعون يعمدون بحرية الداخل، بحرية التحليق، بضوء يسرى من العروق إلى الأصابع. ضوء لا يدرك ولا يسجن ولا ينتزع ملكيته أحد.

٣ـ هكذا نجد أنه يتعين تلافي القراءة الاجتزائية بما هي قراءة الصورة أو الرمز أو الفقرة الشعرية، خارج سياق المقطع الشعري الذي هو امتداد للسياق الكلي للنص. ذلك أن شعر أدونيس يصدر عن رؤية حضارية شمولية للعالم والتاريخ، لابد من رصدها في سياقها الكلي والوقوف على ما تطرحه من حوار وشك وسؤال ورفض واختلاف من جهة، وما ترى فيه وعبره نوراً كونياً لا تنضب منابعه ولا يطفئه الزمان:

لم لا أرى غير الفرات؟

ألانه لغة التراب ـ حروفها

زهر وعشب ؟

ألانه رحم الصداقة ـ يلتقي

فيه النقيض نقيضه؟

ألانه كبد الطبيعة ـ تنحني

فيه البلاد على البلاد، وينحني

فيه النبات على النبات؟

الأرض نائمة على أنقاضها

والوقت يوغل في السبات، ـ

لم لا أرى غير الفرات؟

(ص ٣٠١)

هذه الصور الشعرية المتلاحقة التي تهطل على الشاعر في لحظات الومض الإبداعي، اللحظة تلو اللحظة، تكشف عن خصيصة مهمة أخرى للصورة الشعرية الأدونيسية، وهي اتسامها بالعمق وعدم الاكتمالية في آن. فالشاعر يكتب وهو في حالة عبور دائم بين الأشياء وضدها، والمعاني ونقيضها، والأزمنة ونفيها، والحقيقة وغيابها. يحاور الوجود ويسائله من فوق الأنقاض وتحت الركام باحثاً عن حلم ينفي تحققه وإجابة تنفي حضورها. «لم لا أرى غير الفرات؟» إجابة عن السؤال بالسؤال، وأطياف ضوء تعبر من سؤال إلى سؤال، مبشرة بانتصار الحياة على الموت والضوء على الظلام.

هذه الدينامية الإبداعية، لا تعكس براعة أدونيس في البناء الفني للصورة الشعرية وحسب، بل تكشف أيضاً عن سيطرته على القيمة المعرفية للغته. فنضوج التجربة الفكرية هو الوجه الآخر لنضوج التجربة الإبداعية على الصعيد الفني. ويحضرنا في هذا المقام، قول عبد الكريم حسن في دراسته القيمة للغة الشعر عند أدونيس :

> ولكأني بأدونيس وهو يقول: عندما تفهمون شعري تحيون به. فالمعرفة التي يخبئها شعره هي الحياة الواعدة... إنه شعر يحمل رسالة، ولكن الآخرين يجهلون هذه الرسالة مما يحولهم إلى موتى ويحولها إلى حياة واعدة.(٣٤)

على أن ارتحالنا في (الكتاب) بحثاً عن مشروع أدونيس، يقودنا إلى القول بأن ارتحال أدونيس في مشروعه بحثاً عن نصه/ (الكتاب) ليس صادراً عن التهديف لنقل رسالة معينة أو حكمة مكتملة. إنه ارتحال في دروب غامضة بحثاً عن

حكمة غامضة تتخلل ثنايا الوجود كما يتخلل الهواء الشجر.
حكمة حاضرة فى الغياب كحضور الشمس فى الظلال.

فى ذلك، يقول لوتمان:

إذا كان العالم، أشبه ما يكون برسالة عظيمة من الخالق، فلابد من وجود رسالة غامضة محولة إلى اللغة «Encoded» كرموز ضمنية في حيزها البنائي. دانتي حل شفرة هذه الرسالة عبر خلق هذا العالم في نصه للمرة الثانية. وهو بذلك تبنى موقع مرسل الرسالة لا متلقيها. ولكن ما يعطى دانتى خصوصيته ككاتب، هو أنه بالرغم من تبنيه وجهة نظر الخالق، بقى إنسانا لا يتخلى عن وجهة نظر الإنسانية.(٣٥)

من هذا المنطلق، نتابع ارتحالنا فى (الكتاب) متقفين خطوات الشاعر فى عبورها من مفترق للطرق، إلى مفترق للجهات والمتاهات، علنا نبلغ موقفاً نرى فيه بعينى أدونيس:

نجمة فى رداء طويل

تتنزه بين النخيل.

الهوامش:

(١) راجع الكتاب القيم الذى ألفه عبد الكريم حسن واعتمد فيه تحليل النص عبر إعرابه ورصد مكوناته اللغوية نحواً وصرفاً: عبد الكريم حسن: **لغة الشعر فى زهرة الكيمياء** ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت.

(٢) زاوية مدارات ـ جريدة **الحياة** ـ العدد ١٢٠٣٨ـ تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٣) أدونيس: زاوية مدارات ـ جريدة **الحياة** ـ العدد ١٢٠٣٨ ـ لندن ـ تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ .

(٤) بلانشو : **الكتاب القادم** ـ باريس ١٩٥٩ ـ ص٢٧٦ . وقد اقتبسنا من المرجع السابق، وأيضاً تعليق بول دى مان من كتابه: **العمى والبصيرة** ترجمة سعيد الغانمى ـ منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى ـ الإمارات العربية المتحدة ـ الطبعة الأولى: ١٩٩٥ .

(٥) ورد تعليق دى مان على بلانشو فى الصفحة ١٢٩ من المرجع السابق.

(٦) مارتن هايدجر: **مبدأ العلة** ؛ ترجمة: نظير جاهل ـ الطبعة الأولى عام ١٩٩١ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ لبنان ـ ص:٧٢ .

(٧) Martin Heidegger: **The Principle of Reason** - Lecture Five (p:35) - Indiana University Press 1991.

(٨) المصدر السابق، ص٣٦ .

(٩) المصدر نفسه، ص٣٧ .

(١٠) نفسه ص٣٧ .

(١١) نفسه ص٣٨ .

(١٢) أدونيس: **المجموعة الكاملة** ـ الجزء الأول: ص ٢٥٢ ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٥ ـ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان.

(١٣) المرجع السابق: ص ٢٩٨ .

(١٤) راجع قصيدة «ملك الرياح» المرجع السابق ص ٢٩٠، من الجزء الأول.

(١٥) أدونيس: قصيدة «البهلول» ـ ص ٣٤٩ ـ الجزء الثانى من **الأعمال الكاملة** ـ المرجع السابق.

(١٦) أدونيس: فصل المواقف ـ الجزء الأول من **الأعمال الكاملة** ـ ص: ٥٧٣ـ ٥٧٤ المرجع السابق.

(١٧) Yuri M. Lotman:"**Universe of the mind**" a **Semiotic Theory of Culture** - (p:18) - trans . by: Ann Shukman - Printed in Britain 1992 - Library of Congress.

(١٨) **Ibid.** p : 63 .

(١٩) **Ibid.** p :74.

(٢٠) لوسيان جولدمان: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبى** ـ ترجمة: محمد سبيلا ـ الطبعة الثانية ١٩٨٦ ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت لبنان ـ ص: ٢٨ والتشديد من عندى.

(٢١) Martin Heidegger - **the Princple of Reason** - lecture Twelve -p:93.

(٢٢) **Ibid**: Lecture Twelve -p:95 .

(٢٣) أدونيس: **مفرد بصيغة الجمع: المجموعة الكاملة** ـ ص٦٦٣ من الجزء الثانى ـ مصدر سابق.

(٢٤) أدونيس ـ **مفرد بصيغة الجمع**، الجزء الثانى.

(٢٥) جاستون باشلار: **شاعرية أحلام اليقظة** ـ ص١٦٠ ـ ترجمة: جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ـ بيروت ـ لبنان ـ للمزيد راجع فى الفصل نفسه: أحلام الماء، ونظرات البحيرات التى تشبه الحدقة الإنسانية. أما النسخة الإنجليزية للكتاب فهى:

Gaston Bachelard: **On Poetic Imagination and Reverie** - trans .by: Collette Gaudin - spring publications, Inc . Dallas - Texas- 1987.

(٢٦) راجع ما يقوله هيجل عن مفهوم الحركة والسكون: جورج فريدريك هيجل: **علم ظهور العقل** - ص٣٥ - ترجمة: مصطفى صفوان - الطبعة الأولى ١٩٨١ - دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت - لبنان. في ذلك يقول هيجل: «يصبح الجوهر نفسه سلباً في صميمه» ويصبح السلب منطلقاً للحركة. بمعنى أن كل عدم ينتهك الحياة ويحجبها عن الوجود، يتحرك في الوقت ذاته ليعيد إنتاجها من جديد. فيحقق كل عنصر من ضده ونقيضه حركة الصيرورة التي تغذي الوجود بلا انقطاع.

(٢٧) Martin Heidegger: **The Priciple of Reason** lecture eleven -p: 84 - 85.

(٢٨) Yuri Lotman: **The Universe of the Mind** p:17.

(٢٩) Ibid p :13.

(٣٠) Ibid p :86.

(٣١) Ibid p :87.

(٣٢) Ibid p: 101.

(٣٣) Martin Heidegger: **The Princple of Reason,** p:89

وقد اعتمدنا لترجمة هذه الفقرة، ترجمة نظير جاهل لكتاب **مبدأ العلة لهايدجر**. وردت في ص ٩٧ منه - مرجع سابق.

(٣٤) عبد الكريم حسن: **لغة الشعر في زهرة الكيمياء**، ص٢٩٤ - مرجع سابق.

(٣٥) Yuri Lotman: **Universe of the Mind**. p:177.

الكتاب والتأويل
دراسة فى شعر أدونيس

عبد العزيز بومسهولى*

أولونى

جسدى رق ـ كتاب "(١).

لكن حياتى مثل كلامى، تأويل(٢).

فى كلامه على تطابق الكلام مع ذاته، كان ملارميه يؤكد كون الكتاب نفسه والآخر فى آن: بما أنه مركب مع نفسه.

ـ هذا لا يمنح نفسه لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب ملارميه نفسه: إننى أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها(٣).

يجب أن نتتبع العلاقة بين اللغة والعالم، لنحيط بالأفق الذى يلائم البناء اللغوى للتجربة التأويلية(٤).

١ ـ تمهيد: عتبة التأويل

أ ـ تمهيداً لعمل التأويل الشعرى الشامل، ينفتح أدونيس فى ديوانه (شهوة تتقدم فى خرائط المادة) على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لإعادة تأسيس الحوار الشعرى الذى يعد وسيلة استكناهية للذات والعالم، لذلك نجده يكثف من سؤال اللغة:

أين سأحفظ أعيادى التى لم تتم بعد؟
كيف أحرر أجنحتى التى تنتحب فى
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
فى ذاكرتى، وهاهى خليج من
الأنقاض العائمة؟

هل سينمو بين كتفى حجر أو جذر خشخاش؟ هل الحيوانات السجينة فى، ستعرف أخيرا طري

---

* مراكش، المغرب.

الهروب؟ هل على أن أدخل فى سبات وأن أخون أعضائى؟ هل على أن أصنع من الرمل سدادات لرئتيَّ، وأن أستلقى حجرا أسود فى أبدية الطاعة؟ هل على أن أدهن جسدى بزيت الآلة، وأن أملأ حنجرتى بنعم نعم، لا، لا؟

كلا ليس لى وطن

إلا فى هذه الغيوم التى تتبخر من بحيرات الشعر.

(ص ١١)

يدخل الشاعر هنا فى سؤال الذات، ليقيم حوارا مع أناه، فى علاقتها بالمكان، والزمان، والتراث واللغة. وهو إذ يطرح سؤال اللغة، فهو يتوق إلى التحرر من سلطتها من حيث هى عائق للإنتاجية، وليس وطنا للكينونة، ذلك أن هذه اللغة لا تصبح وطنا جوهريا للذات إلا إذا خلقت منها بيتا، تعيد تأسيسه لا ليكون القفص بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة، ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات، وتفعيل ديناميكيتها، عوض أن تكون أداة تشييئية آلية تعيد إنتاج قول خطاب السلطة المتعالية الآمرة التى لا ترى فى الذات سوى جهاز للخضوع، للطاعة. ومن ثم يكون زمن الذات مجردا عن آنية - إذ لا يفتأ يكرر نفسه بشكل أبدى.

فالشاعر، إذن، يوقظ الوعى الذاتى بوصفه مرحلة أولى للفهم، وذلك بالتحرر من السبات الذى كبل الجسد عن الانطلاق والتجدد. وإذ تعثر الذات على نفسها، وتعى كينونتها، فإنها لا ترضى بديلا بأى وطن ينفى ظهورها ويلغى فاعليتها سوى بالشعر بوصفه ممارسة لغوية، ومأوى جوهريا للكينونة:

كلا ليس لى وطن

إلا فى هذه الغيوم التى تتبخر من بحيرات الشعر.
آوينى، احرسينى أيتها الضاد يالغتى يابيتى أدليك
تميمة فى عنق هذا الوقت، وأفجر باسمك أهوائى

لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب والأم

بل لأنى أحلم أن أضحك وأبكى فيك

أن أترجم أحشائى

أن ألتصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائى

كمثل نوافذ بين يدى ريح خرجت لتوها من أصابع الله،

(ص١٢)

اللغة، إذن، بيت الشاعر ومسكنه عبرها تفجر الذات أهواءها، وتمارس الحلم كفهم استبطانى للعالم، لتعى وجودها؛ لأن هذا الوعى شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه فى تجربة حية، وهو فهم تاريخى وآنى، وهو ليس ثابتا ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التى يواجهها الإنسان، وهو وعى يتجاوز كما يرى هيدجر «مقولات الزمان والمكان والمفاهيم الميتافيزيقية» [٥]، ولا يقف عند المرحلة الذاتوية ولكنه يستمر بحثا عن الرؤيا التى تمكن من إدراك حقيقة الوجود المنسى واستشراف آفاق المستقبل:

هكذا أتحول فيك (اللغة) إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ فى فرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول من جديد

أنت الجسد الذى يسمى الغد

وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ.

(ص١٤)

إن الشعر من خلال هذه الممارسة التأويلية يصبح وسيلة لانفتاح العالم، هذا الانفتاح يتجسد من خلال اللغة التى تستجمع التوتر الذى يشكله التعارض بين الظهور والاختفاء، والذات عبر اللغة تجتاز هذا من خلال التحول عبر مسافتين: السماء بوصفها الانكشاف والأرض بوصفها رمزاً للعتمة والظلمة (هيدجر)، ونقطة أساسية تفصح عنها شعرية أدونيس هى كشف علاقة الذات باللغة، المنبنية على التجاسد أو التماس الجسدى الإيروتيكى، حتى إن الذات تتأول هنا كأداة إخصاب فى فرج الأرض، وهو إخصاب يبدد ظلمة الأرض، ليكشف العالم عن نفسه، ويظهر الكينونة كبعد تاريخى للكشف الأنطولوجى. هذا الانكشاف يظهر على شكل لعب رمية النرد، وهنا نشير إلى تناص الخطاب الشعرى عند أدونيس

بنصوص نيتشه ومالارميه، فالأول يصور رمية النرد، كما لو كانت تلعب على طاولتين متمايزتين، هما الأرض والسماء، الأرض التى يرمى فيها زهر النرد، والسماء حيث يسقط زهر النرد من جديد. لكن هاتين الطاولتين ليستا عالمين، إنهما ساعتا عالم واحد، الساعة التى يرمى فيها زهر النرد، وساعة سقوطه ثانية، فرمية النرد تثبت الصيرورة كما تثبت وجود الصيرورة كذلك. ومن ثم، تكتسى طابعا رمزيا هو الإثبات المتعدد، والعودة الدائمة، وهو ما يحيل إلى تعدد الكلمة الجامعة بوصفها شذرة وشكل الفكر التعددى، الذى يزعم أنه يقول معنى ويصوغه فهى بمثابة التفسير وفن التفسير، أما القصيدة فهى فن التقويم فهى تقول القيم. إذن، هناك بعدان: التفسير والتقويم حيث يكون البعد الثانى عودة للأول، عودة الكلمة الجامعة أو دورة القصيدة، ومع رمية النرد يبدأ تفسير العودة الدائمة كما يتم تفسير رمية النرد بحد ذاتها فى الوقت الذى ترجع فيه (٦).

أما بالنسبة إلى مالارميه فيتصور أن رمية النرد يمكنها أن تثبت الضرورة وتلغى الصدفة وتنتج العدد الوحيد الذى لا يمكن أن يكون عددا آخر، يتعلق الأمر برمية نرد واحدة، فوحدة التركيب الظافر فى هذه المرة يمكنه أن يضمن عودة الرمى، وتشبه زهور النرد المرمية البحر والأمواج والزهور التى تسقط ثانية؛ هى كوكبة نجوم ونقاطها تكون العدد المنبثق من النجوم. ويلاحظ دولوز أن قصيدة مالارميه تندرج فى الفكرة الميتافيزيقية القديمة القائلة بثنائية العوالم، فالصدفة هى كالوجود الذى ينبغى نفيه، والضرورة كطابع الفكرة الخالصة أو الجوهر الأبدى، بحيث إن الأمل الأخير لرمية النرد هو أن تجد مثالها المعقول فى العالم الآخر (٧).

لذلك فمالارميه يعتقد أن وظيفة الشعر هى تحويل الواقع الصرف إلى فكر مجرد (٨)، والفكرة هى الكلام الذى يملك سلطة عجائبية لممارسة لعبة النرد وإثبات الوجود الخالص المعقول.

وللمقارنة، فإن الذات فى رمية النرد عند أدونيس، تتحول إلى ما يشبه زهر النرد عند نيتشه أو مالارميه؛ فسقوطها فى فرج الأرض إخصاب للتعدد، بينما تضحى اللغة هى ذلك الملعب الذى يمارس عبره اللاعب فن رمى النرد لإثبات كينونته التاريخية. فاللغة، إذن، جسد التاريخ الذى يسمى الغد والمستقبل بعد العود الأبدى للكائن الجوهرى فى العالم.

ب ـ إذا كان أدونيس قد انفتح على السؤال لإعادة تأسيس الحوار الشعرى، فإنه يستمر فى تأمل تجربته الشعرية فى بعدها الإشارى والرمزى أى داخل منطقة التجريب الخالق. من أجل التجاوز وولوج عتبة التأويل الشامل يقول متأملا تجربته فى القصيدة نفسها المشار إليها أعلاه:

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلى وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغا يتسع لأهوالى

ربما فكرت أن ألبس معطفا بنصف ذراع

وأن أمشى بقدم نصف حافية

ربما حاولت أن أشق شريان غيمة لكى أروى عطشى ربما تمتمت: الوطن ـ واكتفيت بأن أروى تاريخ درويش يشرف على الموت كاسيا قبره بصوتى.

أو ربما حاولت أن أقتلع برج إيفل وأزرع مكانه شجرة ياسمين شامى

وربما ارتأيت أن أدعو من جديد آدم لكى يبنى لحبه بيتا على الأرض ويتعرف على أبنائه.

(ص١٢)

إذن، فالشاعر يخلق ويبتكر، فهو لا يكتشف المرآة التى يتمرأى فيها، إنما يصنعها، لتكون تجسيدا حيا لعالمه الرمزى، وكائناته الخيالية، ومسرحا للعبة الغياب والحضور، أى واقع الموت والإسقاط التاريخى الذى يستدعى الوظيفة الرمزية التى ترسم طرق اللغة والقواعد الضرورية للمسرحة، بينما الخيالى فعل أول للذات، ومن ثم فالمرآة بوصفها مرحلة هى، فى آن انبثاق التماهى المستلب والرحم الرمزى، حيث يدلف الأنا فى شكل أساسى قبل أن يتموضع ضمن جدل التماهى بالآخر، وقبل أن تعيد له اللغة وظيفته بوصفه ذاتا ضمن الكونى، حسب جاك لاكان (٩).

وبالنسبة إلى أدونيس، فالمرآة شكل من أشكال الكون الشعرى، لذا فهى تكتسى طابعا رمزيا يحيل إلى مشروعه

الشعرى. ويكفى أن نشير إلى ديوانه (المسرح والمرايا) ١٩٦٨، باعتباره أول كتاب فى الشعر العربى يوظف المرآة داخل بعدها الترميزى الذى لا يعنى انعكاس صورة الذات فى الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخييل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التى تتمرأى للرائى من خلال المرآة وتحفيزا لإثارة السؤال:

سألت، قيل: الغصن المغطى بالنار، عصفور.

وقيل :وجهى

موج، ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار، والمناره

وجثث، والعالم فى طريقى

حبر، وكل خلجة عباره

ولم أكن أعرف أن بينى وبينه جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوه

ولم أكن أعرف أن وجهى

سفينة تبحر فى شراره .(١٠)

فالسؤال بقدر ما ينطرح، بقدر ما يكشف الأقنعة، ويخلق التقابل المرآوى، وتعدد الصور التخييلية المحيلة إلى اللعبة الرمزية للعالم، فالذات تقرأ العالم المرآة، تستشرف أفقه وتحدس مجهوله. إنها تحصل على ما به تكون نبوءتها، وهى بذلك تقيم علاقة جوهرية بالوجود، هى علاقة حميمية، علاقة تماه وتشابك.

ليشكل الشاعر مرآته وليبدع الفراغ، ويقول الظن والمستحيل فإنه يمارس التجريب الخالق كما بينا، وهو فى مرحلة التأمل يعيد صياغة كونه الشعرى مبرزا تنوعاته، وأشكاله المتعددة، فهو فى المقطع السالف من (شهوة تتقدم...) يختزل رمزيته الشعرية، وتسعفه فى ذلك استعارته الحية ذات الكثافة العالية التى فيما هى تلبس العالم داخل أقنعتها، فتخضعه لعتمة اللغة، ودروبها السحيقة، فإنها فى الآن نفسه تضيئه عبر الرؤيا، ومجال الرؤيا هو الإعتام حيث تنبهر الذات باكتشاف المتوارى بينما مجال الرؤية (بالتاء) هو السطوع، حيث الذات لا تكشف بقدر ما تتلقى المعلوم والمعرفة الجاهزة. تشير استعارات أدونيس إلى تفكيره فى لباس المعطف، بنصف ذراع والمشى بقدم نصف حافية ومحاولة شق الغيمة، وقول اسم الوطن ورواية تاريخ درويش، إلخ. هذه إشارات من خلالها يوجهنا الشاعر نحو تجريبه القناع؛ أليس هو أول من كتب ديواناً شعريا تسيطر عليه لعبة القناع كما بين جابر عصفور؟ أو إلى دخوله مغامرة اللغة لا باعتبارها وسيلة إبلاغ وإنما دربا من دروب التيه والتشرد وبحثا مهووسا عن عرى الوجود.

إن أدونيس، فيما هو يتأمل كونه الشعرى، ينفتح على تأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفى هذا المستوى يجب أن نفرق كما أشرنا، بين الشعرية من حيث هى منتجة للنص باعتباره خاضعا للقراءة التأويلية، والمؤول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل ذات قارئة لأبعاده النصية.

٢ ـ الكتاب: مغامرة التأويل

تدخل تجربة الكتاب عند أدونيس ضمن مشروع التأويل الشامل الذى تنفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات والاستعارات التى ينشكل من خلالها كتاب العالم. فالعالم ـ كما يقول ياسبرز ـ مخطوطة لعالم آخر لاننفذ إليه قراءة كونية ولايفك رموزها إلا الوجود(١١).

إن أدونيس، عندما اقترح فكرة الكتاب، لا يحل بها فكرة البديل الشعرى لما هو دينى مقدس، أو لما هو تاريخى، أو طبيعى. إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعرى لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قدم إلينا فى شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار فهى لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعانى، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تفاضليا، وإنما كلمة ولفظ. واللفظ هنا بمثابة الحد الذى يحصر المعنى ويحدده، إنه التعريف الأحادى الذى يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية، تقوم فقط على الشرح والتعليق.(١٢)

انطلاقا من هذه الرؤية المقوضة لأسس الرؤية الميتافيزيقية القائمة على فلسفة الحضور، حضور المعنى بالنسبة إلى نفسه

أو بالنسبة إلى الوعى، ينخرط أدونيس فى كتابة ثانية (للكتاب) المخطوطة التى ينسبها - مجازيا - للمتنبى، والتى يبرز من خلالها مفهومه لعملية الكتابة باعتبارها قراءة تقحم المعانى داخلها، وتنظر إليها على أنها ممارسة دالة تدخل ضمن مجرى التفاؤل التاريخى والاجتماعى، وبهذا تصبح مجالا للصراع، وبؤرة التناحر بين إرادات القوة، وملتقى المنظورات المتباينة، ومن ثم فلن يعود النص حاملا للحقيقة لكنه لن يكف عن أن يكون مدار الصراع حولها، بوصفه منبع مفعولات الحقيقة (١٣).

إن أدونيس، كعادته، يعودنا على مفاجأة الإنجاز الشعرى الكبير، فيخلق غالبا ما يتجاوز ذاته وغيره. ولكنه مع ذلك شديد الإخلاص للجذور الشعرية التى يبنى عليها عالمه الشعرى، ومن ثم فنصوصه شديدة التشابك، فهى تقرأ بعضها، وتتأول دلالاتها، ولذا يقتضى الفهم الشامل لشعرية أدونيس مراجعة دقيقة لأهم إنجازاته النوعية، فشعريته إحالية، تشابكية. وما حديثنا عن محطتين أساسيتين فى شعرية أدونيس إلا إجراء منهجى توخيناه قصد كشف التعدد، انطلاقا من الاستمرارية النوعية للمشروع الأدونيسى. وإذن، فإنه وجب تأمل تأويلية أدونيس بالكشف عن الجوانب الإحالية لإبستمولوچيا شعرية جديدة ومتجددة.

أ - التطابق (الكتاب = الذات)

التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافيزيقى للتوحد بالحقيقة، إنه تطابق مجازى، إنه تطابق الكتاب والكاتب، الكتاب بوصفه المشروع اللامكتمل والمفتوح باستمرار، والكاتب باعتباره ذات الكتاب، نفسه المؤولة للكتابة، بوصفها قارئة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذى لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضا من أعراضه، كما تنتج القراءة المحتملة كأبجدية ثانية، وتتحدث عن أبجدية أولى. إن الوحدة من خلال هذا المنظور هى وحدة المتعدد، وجوهر المتخيل الذى يفتح إمكانات اللاتناهى داخل مجال الخطاب، يقول أدونيس:

أولونى،
جسدى رق - كتاب
كتبته أبجديات نجوم وغيوم

ليس هناك حسب هذه الصورة إلا كتاب مفتوح، تتطابق به الذات كجسد ينكتب، وتخطه أبجدية الطبيعة، ومن ثم يصبح هذا الجسد - الكتاب موضوع هيرمونيطيقا تدرك الأشياء والذوات بوصفها امتدادات نصية لها أبعادها وانعكاساتها السيمانطقية. إن الأمر يتعلق هنا بتأسيس إبستمولوجيا «الشعر البعدى»، أوما بعد الشعر، حيث ينتج النص لغة ثانية تتحدث عن الشعر ذاته. لا يتعلق الأمر هنا بخطاب الشعر بل بخطاب شعر الشعر، ولا ينجز أدونيس مغامرته هذه انطلاقا من إثبات الحضور وإنما تفعيلا لعملية التداخل بالآخر، وبالمنجز الشعرى الحداثى، وما فهم أدونيس للذات على أنها امتداد نصى مكتوب إلا تمثل عميق لرؤية مالارميه، لكن من وجهة نظر تناصية تتوخى التجاوز والإضافة النوعية، فمالارميه كما يستنتج دريدا حين يتحدث عن تطابق الكتاب مع ذاته، كان يؤكد كون الكتاب نفسه والآخرين فى آن «بما أنه» مركب مع نفسه هكذا لا يمنح لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب مالارميه نفسه:

إننى أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها (١٤).

وما نكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو انفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التى يرهن فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصفه تشكيلا نصيا مفتوحا. يقول أدونيس:

لكن حياتى، مثل كلامى، تأويل.

(الكتاب ٣١٦)

التأويل هنا لا يعزل الكلام عن الحياة، فهو يقرؤهما داخل مبدأ التكامل والامتداد، ولا يحصل الفهم الشامل بقراءة تدرك الكلام فيما تفصله عن جوهره الحيوى، وإنما بكونه خلقا متجددا للحياة، فهو إذ يفيض حيوية فإنه يكشف أشكال المعانى الثاوية خلف استعارات الكلام وانزياحاته:

ما ترانا؟ كتاب
أم لغات توسوس أحشاءنا
ونهاجر منها، كى نحرر إيقاعنا

من سلاسل إيقاعها
فى لغات سواها؟

(الكتاب ٢٠٩)

فهل نحن تجاه شعرية تتوخى تحرير «الذات ـ الكتاب» من كل أشكال الإيقاع الرتيب الذى يكرر نفسه بالتجائها للغات مختلفة تمكنها من تأويل مغامرة الوجود؟

ب ـ الإنية مقابل اللفظ

إذن، ليس هذا تأويلا نهائيا حاسما، وإنما رؤية تدرك الوجود باعتباره صيرورة تتولد سلسلة من التأويلات عبرها، أى بـ«جنيالوجيا» لا تؤمن بالماهيات الثابتة بقدر ما تصغى إلى اللغة بوصفها تتعدد وتتشتت، تكتشف الأولويات التى أعطيت لمعنى على آخر، وتقف على الاختلافات والفوارق المولدة للمعانى. وكما هو الشأن عند «نيتشه»، فما يهم هو معرفة الكيفية التى تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهيتها، ولهذا لابد من ربط معانى الواقع بالمنظورات والتطلعات التى تعطيها قيمة على اعتبار هذه التطلعات إرادات قوة متفاضلة، لذلك لا يسأل نيتشه عن مدلول وعن قيمة لفظ، إنه يسأل عمن؟ le qui وحقيقتها كما بين دولوز[١٥]. وهو ما نجد تداعياته فى نصوص (الكتاب) لأدونيس، هذه النصوص التى تعانق شذرات الفكر المعاصر، لا لتعيد إنتاجها، بل لتنتج من خلالها لغة تناصية تحاور الآخر، انطلاقا من تقويم جديد للوجود، يقول أدونيس على لسان المتنبى:

الكلام خطى فى البياض، مهب لحريتى
عاصف تارة،
تارة هادئ مستتر
والكلام خطى فى السواد،
هوى مرة
ومرارا مهاو
فيه ليلى صباح
ومديحى مرثيتى.
أولونى إذن:
لاتقولوا بلفظى قولوا إنيتى.

(ص ٣٢٦)

هنا، يلتقى أدونيس بنيتشه. فإذا كان هذا الأخير يستدعى زرادشت ليعيد قوله تأويله، فإن أدونيس يستدعى المتنبى لينزع عنه القناع فيؤول من خلال إنيته ـ أنا إرادة صنع العالم ـ لا من خلال لفظة صيرورة الوجود، ومن ثم لا يغدو الكلام سوى ضرب من التعارض الذى يكشف جانبا من صراع الإرادات والقوى، فهو فى آن ملجأ للحرية، وبروز للأنا، ووقوع فى عبودية السلطة، وهو لا يكشف عن تعددية حين تبادله لمواقع القوى، الانتقال من الذات نحو تمجيد ومديح السلطة، أو العكس، لأنه يمارس لعبة الظهور والاختفاء، فى حين تبرز تعددية فى إنيته، هذه الإنية المبدعة المتسامية التى تتمركز داخلها إرادة قوة، تمتلك اللغة الأشياء لتتجاوز العالم، تحدوها اللاقناعة بأى شئ أرضى، بكل ما يمارس حجابته وعتمته على الظهور البرانى لهذه الإنية، إنها إنية تتنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقا من إعادة قراءة الماضى وصراع الإرادات، والسلطة. وهنا، لايكون استلهام المتنبى استجابة لدواعى ظروفية وإن كنا لا ننفيها كواقع التردى والتشرذم/ السقوط العربى، بقدر ما هو انخراط فى مشروع كبير يرى دور الشعرى فى تحرير طاقات الإنسان العربى بوصفه كائنا تاريخيا، قادرا على إعادة صنع جمال العالم، وهو مشروع يتجذر بتأويله الشعرى للوجود وتعتبر محطة (مهيار الدمشقى) تأشيرا ترميزيا يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعرى بامتياز.

وفى العودة إلى المتنبى، إثبات للعود الشعرى بوصفه صيرورة تجدد واستمرار، وتعددا للرؤيا بما هى تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاءة العالم شعريا:

حملت شمسى وأيامى وأسئلتى
ورحت أستقرئ الدنيا، وأمتحن
لا أرض، لاوطن
إلا رؤاى تزور المجد ترسمه
بحرا وتوغل فيه، تستضىء به
الشعر ربانها والمركب والزمن.

(الكتاب ١٩٤)

الشعر، المركب، الزمن، ربابنة الرؤيا، وفضاؤها المجد المرسوم على هيئة بحر، والشمس والأيام والأمثلة محمولات

الشاعر، واستقراء الدنيا وامتحانها، والاستضاءة بالمجد أهدافه ومراميه. هذه صورة متشابكة تتداخل فيها الاستعارات مكونة رمزية مغامرة الإنية، والإنية بهذا المفهوم هي «الأنا» مضاعفة، إنها تتعدد وتتناسخ، لتكشف مابداخلها من رؤى تتلاقح لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن لاتحدها حدود الأرض والوطن. لتأويل هذه الإنية المتعددة المضاعفة كما يدعونا إلى ذلك أدونيس لابد من كشف تشكلها وهو كالتالي:

إنية = (الأنا الأولى: أدونيس + الأنا الثانية: المتنبي) + أنا متخيلة ٣: السندباد... الأنا الثانية هي الوسيط الذي تتكلم من خلاله الأنا الأولى، بل تحل داخلها في عملية تناسخ «Reincarnation» بينما تتراءى أنا ثالثة وهي متخيلة تتضمنها (ألف ليلة وليلة) هي أنا السندباد، وهي لا تتراءى بشكل مباشر، وإنما تظهر انعكاساتها في الصورة الشعرية التي يرسمها أدونيس. فإذا كان هذا الأخير يستعير من أنا المتنبي سموها المجنون وهوسها الإبداعي بالمجد، وعدم قناعتها بما هو أرضي، متوخية بلوغ أقصى السماء:

إذا غامرت في شرف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

فإنه يستعير من أنا السندباد التخييلية روح مغامرتها الدائمة، وإبحارها المتواصل، لكشف ما هو مجهول وعجيب، وللإحساس بعمق الحياة، بوصفها نقيضا للمكوث الجامد، والخمول القاتل، للتوهج والمغامرة، وهو ما نجد سندا تأشيريا له في نص الشذرة ـ الإشارة الموازي للنص الأصلي أعلاه:

لايرسي

إلا كي يحسن خوض اللجة،

في أمواج لا يعرفها.

(ص١٩٤)

نحن، إذن، أمام تعدد الأنات، فأنا أدونيس إذ تحل في أنوات أخرى، إنما تفعل من دينامية الصيرورة، وهي بذلك تسرق توهج الأرواح المغامرة، لتتابع الطريق وصولا للسر الكوني:

ينزل الشاعر في التيه

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السر عيانا.

(ص٢٠٣)

ومن ثم، فهو في سباق مع الوقت، وصولا إلى هذا السر، لتخليد الأرض شعريا، بإزاحة عتمتها الأصلية، لأن الشعر هو الإنارة الخالقة لرؤية ما تحجبه الظلمة:

قال: لا وقت في الأرض، إلا لكي نجعل الأرض شعرا

(ص٢١٠)

وهذا هو التجلي الأبهى للإنية، ذلك النزوع الداخلي الذي يهجس للكائن الإنساني «في العالم» بما هو كائن شعري أن يرتقي دروب المغامرة، وتخليد الوجود.

٣ ـ تأويل التاريخ

إعادة قراءة التاريخ بالنسبة إلى شاعر استكناهي، هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هيرمونيطيقية، يحضر فيها سؤال الذات والكتابة بوصفه إثارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لآلية الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخا للأسود أو للأحمر، أو تاريخا لا لون له؟ هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أأنسى الشيء وأذكر نفسي؟ هل ما ألمسه

يغني عما لا ألمسه؟

(أبجدية، ص ١٨٥)

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر لا تحاول البحث عن خط اتصالي لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين / السلطة التي تحول الفعل إلى نموذج سكوني، والحدث إلى صورة ومعنى واحد، ومن ثم يكتسب قدسيته، وبذلك تبقى كثير من الأحداث دون تفسير، بل إن بعضها يتم السكوت عنه باعتباره مسا بالقدسية والشرعية السياسية والدينية. ومهمة الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان المتراكمة:

وماذا تفعلين بي أيتها الأبجدية

بلوتني لأقول بك المحو

لأسأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟ (أبجدية، ص٥٢).

إذن، فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ، هو الحفر في بنية ما هو مسكوت عنه وضائع على هامش التاريخ والتدوين، إنها تدشين لتدوين جديد، مختلف لا يعير الانتباه للحقيقة بوصفها سلطة إيديولوجية منتصرة، وإنما يكشف صراع الإرادات والقوى التي شكلت محور دينامية تاريخية. وبذلك يحقق أدونيس هدفا مزدوجا، الأول هو تمثل تداخل الأجناس، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق الشعري، كما أن الشعر لم يعد امتثالا للظواهر الغنائية، وكما أنه ليس نظما تمجيدا للبطولات، شأن الملاحم الشعرية، بل تكشيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته، «لاسترجاع الاختفاء الذي كان وراء كل انكشاف والغياب الذي كان خلف كل حضور، إنه استذكار لتاريخ الوجود من حيث هو اختلاف منسي، ونسيان للاختلاف» (١٦).

والهدف الثاني هو استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن الكينونة، وبذلك يبني خطابا شعريا حول الخطابات التاريخية، ويصغي إلى ما قيل فيها، ليعيد تأويلها من جديد. وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا، وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي، بما يلوح لنا من إمكان الفهم للكينونة التي تشكلنا جميعا حاضرا أو ماضيا. وإذن فليس لهذا الوجود التاريخي ـ كما يرى «جادامر» ـ تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطى الحاجز بعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي حضورية راهنة تجعله قابلاً للفهم (١٧). إنه عملية تنسف الحدود المعرفية والزمنية بين الماضي والحاضر، وهو ما يستجليه الشاعر في مطلع نص سماه في (الكتاب) «ذاكرة الراوي» يسرد من خلاله تاريخا محكيا، يوازي نص المخطوطة المنسوبة إلى المتنبي، ونصوص الشذرة الإشارية المنبثة تحت مقاطع المخطوطة. بالإضافة إلى هوامش الجهة اليسرى. يقول أدونيس:

ذاكرة الراوي
في ذاكرة تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الأشياء، وتولد فيها
لا تعرف حدا
بين الماضي والحاضر
ولد الشاعر.

(الكتاب، ص٩)

فالشاعر ينفتح شعريا على الذاكرة باعتبارها لغة الكينونة التي تنسج من الأبعاد الرمزية ما يمكن أن نكشف به جوانب من التجارب البشرية، وهو ما يعني المزاوجة بين الاستعمال المجازي الاستعاري للغة، والرواية بوصفها تصويرا سرديا يتمثل فكرة إعادة تكوين ثان لتجاربنا الزمنية كما يرى ريكور (١٨). فعبر السرد نستجلي عمق كينونتنا بوصفها امتدادا تجريبيا نتعرف من خلاله ذواتنا:

وثني الراوي
لا نعرف من نحن
الآن ومن سنكون
إذا لم نعرف كم كنا، ولذا
سأقص عليكم
من كنا
وأقدم عذري للقراء
إن كان حديثي سرديا، أو كان
بسيطا، لا يتودد للفصحاء

(الكتاب، ص١٠)

يتعلق الأمر عند أدونيس بكوجيتو شعري، يعيد صياغة شرطية معرفة الذات، لابوصفها أنا فقط وإنما بمعنى كونها ذاتية متعلقة بنفسها من جهة، وبتوحدها بالآخر، وبامتدادها في زمن يحدد هويتها، من جهة أخرى.

وبما أن معرفة الذات تأويل، فلا يمكن أن تتم كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد والحكاية، لأن هذه الذات منغرسة في جسم وفي تاريخ عيني فردي، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للممارسة التاريخية (١٩).

يعي أدونيس دور التخييل الشعري بوصفه تمثلا لوظيفة «النحن» أو «الذاتية الجمعية» في التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتقاليدها الموروثة من الماضي، ومبادراتها وأعمالها الراهنة، كما يعي توسط الوظيفة السردية من خلال إنتاجه لراو حكائي يسرد من خلاله مختلف معايناته لتاريخ الذات الجمعية ومآسيها المضحكة المبكية، إنه راوي كوميديا أرضية متوحد بالمتنبي مهووس بالرواية، لا يتخيل عالمه المروي إلا كفاح جحيم تتجلى من خلاله مختلف أشكال الممارسات التاريخية للذاتية «العربية»:

وثنى الراوي

مغريا سامعيه وقراءه

للهبوط إلى آخر الجحيم التي تتأصل

في أرضهم وتواريخها،

قال أروي لكم

بعض ما خبر المتنبي وما هاله وما

صاغه

بعذاباته وبألفاظها، وبسحر البيان الذي

ينبجس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارة

في نسيج العبارة

سأخيل حالي لابسة حاله وأكرر تلك

الجحيم بلفظي بسيطا مستضيئا بما

قاله، أتقفى الضياء إلى ذروات

الكتاب

بادئا بالتراب.

(الكتاب، ص١١)

إن الذات لا تحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عبر تناسخها في ذوات أخرى، فهي تتحول من موقعها الأنوي (نسبة إلى الأنا)، ومن حضورها الآني لتحل بأنا متخيلة راوية، حالة بدورها في أنا المتنبي، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية للتجارب التاريخية للذاتية العربية. ومسلسل السرد يقترح بداية زمنية تأسيسية هي السنة الحادية عشرة هجرية، سنة موت النبي محمد (ص). وأول ما تكشف عنه هذه البداية هو الصراع بين إرادات قوى متسلحة بنوع من المعرفة والفهم التأويلي لهذه المعرفة العقيدية، لكسب الشرعية. وهذا ما يستجليه الراوي في الحوار التالي الذي دار بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار يوم السقيفة:

نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

ـ يقتل الله من قال هذا

ـ يقتل الله من لا يقول بقولي

إن السلطة هنا هي محور صراع هذه الإرادات التي انخرطت في صنع تاريخ يستمد شرعيته من الوحي، بوصفه لغة لتوطين كينونة تتشخص عبر التمثل الديني. وبما أن موت النبي شكل حدثا أساسيا يتمثل في انقطاع لغة الوحي، فإن كل إرادة قوة محفزة الآن لتساهم في خلق موقعها داخل السلطة لتمثل استمراراً للنموذج النبوي الديني. وهنا، تبرز قوتان أساسيتان تطمحان إلى اكتساب شرعية داخل السلطة الأولى هي الأنصار، باعتبارها العامل الأساسي الحاسم لانتصار سلطة النبي، وللعبها دورا آخر في تكسير قوة المعارضة القرشية «الجاهلية»، ومن ثم فهي مؤهلة الآن لتمارس دورها التاريخي من موقع المباشرة الفعلية للسلطة، أو على الأقل المساهمة في هذه السلطة انطلاقا من مبدأ التناوب أو التعايش وتقاسم السلطة، وهي قوة تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة بقدرما تدعو إلى انخراطها في تأسيس المشروع المشترك.

القوة الثانية تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثي يتنقل بين أبناء الجذر الواحد هو قريش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى رغم أهميتها، وهنا امتثال واضح لمنطق الاستبداد حيث شهوة السلطة تتقدم لتحرك دينامية القتل، وصولا إلى شرعية السلطة المؤسسة على القوة. وبما أن هذا الخط ميكيافيللي يرى الغاية هدفا أسمى للمصلحة، فإنه يلتجئ إلى كل الوسائل لتنفيذ هدفه. وانتصاره الحاسم كان البداية الحقيقية لوأد التعددية، والتشارك؛ هذه المبادئ التي نجد بعض إرهاصاتها الأولية في زمن النبوة وكذا في الزمن السابق عليها. إن هذا الانتصار

اغتصاب للذاتية العربية وتشريع للقتل، وهذا هو المسكوت عنه فى التاريخ العربى، وهو ما يكتسى صبغة تأويلية عند أدونيس يفتتحها فى أبجدية ثانية بالمساءلة والنقد:

أسألوا الشرق: ألم يضجر من مزج خطاه
بالدم الدافق من أبنائه
ومن السكر به
ومن النوم على أشلائهم؟
قامة التاريخ مالت فى يدى
إنه الإنسان مذبوحا على صدر نبى.

(ص١٤٠)

الإنسان كوجود فى العالم يحمل تصورات لإثبات كينونته التاريخية، هو المقصى إذن فى هذا التاريخ الدموى، الذى لا يفتأ يؤسس لسلطة الفرد كخليفة، لسلطة فرد آخر حتى يسيل الدماء:

وثنى الراوية:
عجبا للدماء التى لا تجف
وكررت هذا على المتنبى
وكان يردد مازلت طفلا
عجبا للزمان الذى يتجرع أمواج هذى الدماء ولا ريَّ
فى جوفه.

(الكتاب، ص٣٥)

إن الراوى يتدخل باستفهاماته التعجبية لإظهار استنكاره، ولتحديد موقعه لا كناقل لما هو مقدس، تبريرى، يقرأ ما يقرأ كما هو كشكل إرادة متعالية خارقة، وإنما كناقد يخضع الأحداث إلى شرطها الأرضى ويؤولها فى إطار الصراع على السلطة لتحقيق الرغبة فى التملك والاستحواذ وإرواء لذة التأله والتربع على عرش السلطة:

إنه العرش يصقل مرآته
صورة للسماء
ويزين كرسيه
بشظايا الرؤوس
ورقش الدماء.

(الكتاب، ص١١)

إننا أمام دينامية تحركها أساسا هذه اللذة التى لا تحقق إشباعها فى امتلاك السلطة إلا بالخضوع للذة أخرى هى ممارسة العنف.

شهوة الملك تستأهل الناس،
تذروهم كالعصافه .

(ص١١)

إذن، فالراوى /ينزع القناع عن التأويل الميتافيزيقى الذى يقدم التاريخ بوصفه اعتمالا لإرادة متعالية مفارقة للوجود الزمنى، وتاريخ شئ ما كما يقول «دولوز» هو على العموم تابع القوى التى تستحوذ عليه وتعايش القوى التى تتصارع من أجل الاستحواذ عليه، ومن ثم فإن السلطة ليست متعالية على المجال الذى تظهر فيه، فيما هى علائق قوى محايثة للمجال الذى تعمل فيه تلك القوى. فهى لا توجد إلا بوصفها فعالية، فهى استراتيجية تمارس على أنها دينامية لا تنتج القمع والإيديولوجيا فقط، وإنما تنتج الواقع فى غليانه وتعدده كما بين فوكو[٢٠].

وهو ما خاضه أدونيس حينما قرر أن ينخرط فى إعادة قراءة التاريخ العربى، بداية من السنة الحادية عشرة هجرية، محولا العالم إلى حكاية، والحكاية كما يقول وكلوسوفسكى:

> تعني شيئا يروى ولا يوجد إلا في السرد وبه، والعالم شيء يروى، حدث مروى. إنه، إذن، تأويل. وما الدين والفن والعلم والتاريخ إلا أشكال مختلفة من التأويلات أو أنها علي الأصح أشكال متنوعة للحكاية نفسها[٢١].

حركة التاريخ، إذن، هى حركة توالى الأقنعة وتأويلاتها، فكل قناع عندما ينكشف يكشف عن قناع آخر، وعن حكاية، ومن ثم وجب الإيغال فى كشف أقنعة التاريخ وتأويلها، ويقول أدونيس فى فاصلة استباق:

هوذا أمامك باب التاريخ

«اخلع نعليك»

يمينا

ويسارا استقم.

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية. ليس صعبا أن نتخيل قبرا يتكلم وحيدا، قبرا آخر ينخرط في حوار آخر ينتمي إلى جوقة. يمكن القول أيضا القبر وجه.

عندما نقول عن شيء إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن حي، مادمت ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره، وهو هنا القبر، فالقبر بيت لك.

مع ذلك ليس القبر إلا شكلا، هيكلا لكن حين نتكلم مع شيء ليس موجودا داخل هذا الشكل ـ الهيكل.

هل الأعناق الرؤوس قبور عائمة؟

لم هذه الأعناق التي تزين الساحات؟ لم إذن هذه الرؤوس التي تزخرف الجدران؟

هل التاريخ قبر على صورة النجم؟

(الكتاب، ص ١٦٧)

ثم يطرح الشاعر سؤالا على الهامش:

هل التاريخ مسرح دمى وفقاعات؟

التاريخ يصبح حسب هذا المنظور الشعرى، التأويلى قائما في الاستعارة بما هى تقنيع للحقيقة التى تخفى خداعها لتظهره فى المجاز كما يعتقد نيتشه، وهو ما يحفز فعل التخييل لممارسة لعبة الكشف عن مصدر الكلام، والدخول فى حوار الأقنعة. والملاحظ أن الشاعر يتخيل القبر شكلا للتاريخ تبدأ منه الحكاية، أليس القبر هو تقنيع للجسد حين تختفى عنه روح الحياة؟ وهو ما يعنى نبش القبر من جديد، لرؤية وجه الكائن المقيم فى القبر بما هو بيت، وبما هو شكل هيكل ينخرط فى عملية الكلام.

إن تكثيف لغة الاستعارة انطلاقا من افتراض متعدد للأعماق والأبعاد والمسافات، هو ما يؤسس خاصية الاشتباه والالتباس وليس التشابه، فإذا كانت الاستعارة العمودية قائمة على مبدأ المقاومة فى التشبيه، فإن الاستعارة هنا قائمة على مبدأ آخر ينزع نحو الخرق للمعقول والمعلوم، إذا أظهرت نوعا من الشبه فلا يعدو أن يكون مجرد وهم، وهو ما قد يعنى أن التاريخ هو استعارة الوهم. ولذلك، يكون دور الشاعر هو السفر فى تيه الوجود، لتعرية مكر التاريخ ورؤية تحولات وجوهه، بما هى انبعاث لحياة جديدة وتناسل لتواريخ أخرى:

ماذا تفعل، ياهذا الشاعر

فى هذا البلد البائر؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

ماذا تفعل، يا هذا الراوى

فى هذا التاريخ الميت؟

أشهد فيه

ميلادًا آخر

لتواريخ أخرى؟

(الكتاب، ٣٧٧)

الشاعر، بناء على استراتيجية التيه، يخترق نواة التاريخ كما قال فى «أبجدية ثانية» [٢٢]؛ ليكون شاهدا على تكوين الأشياء وحدوث الولادات، ولولا التيه لما كان هناك تاريخ، ومعنى ذلك أن الوجود يتيه بالموجود، ولا يعرض الموجود إلا فى التيه، فيقيم بذلك عالما من الضلال، ذلك هو مجال حصول التاريخ، والوجود ينحجب ويكتم حقيقته، والكتمان هو سبيل الانفتاح. وهنا نتساءل مع هيدجر: «ما الذى يصونه الظهور عن طريق الاختفاء؟» والإجابة كما قال هذا الفيلسوف هى: «لا شئ غير الاختفاء ذاته» . [٢٣] وهنا، تتشابك رؤيا أدونيس بهذا النوع من التأويل الهيدجرى، ليس امتثالا واقتباسا بل تجسيدا لتأهيل حوار الشعر والفلسفة والتأويلية، نستكشف هذا التعالق فى «صوت بتوقيع ثلاثى»:

يزعم الراوية

أن هذا الحضور الذى يتغطى بأسلافنا

ليس إلا غياب

لايرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادلة؟

(الكتاب، ٣٧٨)

الحضور هنا لا يؤول إلا كغياب، ومعناه حاضر يستقر فيما يحصل، وهى نفسها فكرة العود الأبدى النيتشوية، فخلف كل حضور غياب، ومن ثم فرؤية الشئ مزدوجة، إنها تدرك وجوده على أنه حاضر، فى الوقت نفسه الذى تكشف عن اختفائه. فكما نتأمل الحقيقة كامتلاء لحضور البهاء، فإننا أيضا نعى سر هذا الامتلاء كشكل من أشكال الاختفاء، والوردة مثال لفكرة الحاضر الذى لا يستقر وجوده فيما هو يتحقق، وهو ترميز مؤشر لحالة الوجود؛ فالكينونة هى ذاتها لاتناهى الموت.

إن الوجود الحى يتحول هنا إلى كينونة استعارية، تظهر وتخفى، تثبت وتنفى، تصدق وتكذب، ومن ثم فالموجود هو كائن تأويلى يقبس من الشمس حكمة الإضاءة لإظهار اختفاء الموجود:

هى ذى الشمس تهمس للراوية .

وتكرر مزهوة:

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية.

(ص٣٧٨)

إنها حكمة التنبؤات التى لا تنتهى. وحتى عندما يقرأ الشاعر الماضى، فهو لا يتذكر فحسب. وإنما يستشرف ويتنبأ من خلاله بوصفه ثقبا كونيا:

انظر خلفك: ليس الماضى

إلا ثقبا كونيا

لا تخرج منه إلا أطياف بخار.

(الكتاب، ٣٢١)

إن الشاعر يكتشف لعبة التاريخ، ومن ثم يندفع مهووسا باختراق ثقب الماضى، ليقرأ الموت باعتباره البداية المعلنة لكل تاريخ يقيم حاضرا يمتد بعيدا نحو الماضى، إنها قراءة الشعر الذى يتيه فى الكينونة ولا يؤمن بحقيقة وحيدة ماثلة:

أعطه حفنة من بخور

لا تقل، أيها الشعر من أين أو كيف جاءت

ليرى كيف يقرأ تاريخ هذى البلاد

وكيف يبخر موت العصور.

(الكتاب، ٢٩١)

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ، وتأويله تأويلا كاشفا عن لعبة الاستعارات الماثلة فيه باعتباره أيضا وجودا مجازيا.

٤ ـ تأويل السيرة الشعرية

يطرح أدونيس فى «الفوات» التساؤل التالى:

أيكون	كـلام كمالا؟	الإنسان

(ص٣٣١)

هذا السؤال يعد جوهريا، وإعادة طرحه شعريا فى (الكتابة) إنما يعنى فتح باب التأويل على مصراعيه، لالتقاط مختلف الرؤى الاستكناهية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة، بإدماج الذات المتكلمة لذات تحدد نفسها، توظف نفسها فى قولها، لملء النقص وخواء الأنا، وهذا ما يعنى حسب ريكور أن مهمة فينومنولوجيا الكلام أن تبين هذا الدمج لماضى اللغة فى حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدلالى ليس إلا خواء يتوجب ملؤه بالكلمات: وهكذا فإن الكلام هو إنعاش معرفة ألسنية لما جاء من كلام سابق لأناس آخرين أودعت وترسبت وتأسست حتى غدت هذه الملكية المتاحة التى يسعنى بها الآن أن أعطى جسدا لفظيا لهذا الخواء [٢٤]

ويوضح «الاكان» إشكالية الكلام هذه، وهو هنا يقترب من سؤال أدونيس، فيرى أن الذات تعبر عن نقص فى الوجود يتوخى بلوغ الكمال بفرض وجودها عبر الأنا، والإنسان يحاول دائما أن يحقق الكمال عن طريق الكلام، وهذا الاستنتاج ينبنى على معطيات اللسانيات الحديثة التى «تعتبر الإنسان ذاتا صنيعا للغة يتشكل عبر الكلام». [٢٥]

وبين الكلام والكمال تماس جناسى يتحقق فى اللغة العربية، وهو ما حدا بالشاعر إلى وضع هاتين الكلمتين فى إطار مربع، لخلق القرابة السيميولوجية التى تكشف عن تجاذب أطراف القوى للإنسان الباحث عن التعالى وتجاوز النقص من خلال الكلام. وبما أن أدونيس بصدد كتابة سيرة شعرية للمتنبى تتقاطع فيها رواية التاريخ، بالكلام المنسوب إلى المتنبى نفسه فى المتن الرئيسى للكتاب، وكذلك بالشذرات التى ترافق المتن، فإنه يتوخى تحقيق الرغبة فى التجاوز، تجاوز نواقص الوجود الواقعى والذاتى، والإطلال على

عالم تخييلى بتوظيف الأبعاد الرمزية. والذات كما يرى لاكان لا يمكنها أن تدخل الممر الجذرى للكلام إلا من حيث مساهمتها فى النظام الرمزى، «وهو ما يتيح لهذه الذات أن تتقنع خلف الكلام لتتيح للاشعور أن ينتج كائنات شبحية تنعكس عليها صورتها الحقيقة» (٢٦).

إن لعبة التقنع التى تمارسها شعرية أدونيس تتجلى أساسا فى خلقه منطقة تماس شديدة تتماهى داخلها أنا الشاعر بأنا المتنبى لإنتاج وهم انتساب الخطاب الشعرى إلى الذات المتكلم بها: أنا المتنبى فالأنا كذات مباشرة حاضرة تتخلى عن دورها للآخر، وبذلك تنسخ من هذه الأنا الآخرية وجودا بالمعية، تتشكل من خلاله سيرة مزدوجة. فهى إذ تعيد إنتاج حياة المتنبى، فإنها تقرأ ذاتها وتهشم بهذه القراءة أشكال الاستلاب التاريخى التى عملت دوما على تكبيل الذاتية وإعاقتها عن بلوغ التحرر والإبداع، وجعلت من الفرد أداة لإعادة إنتاج القواعد دون ذاتية. ومن حق هذه الذاتية اليوم أن تعيد الاعتبار لذاتها عبر تجليها وانصهارها فى الآخر، هذا الغائب الحاضر الذى يجب التوغل داخله لتجاوز النقص، والمساهمة الفعالة فى الوجود، فتأسيس الكينونة إنما يبدأ من هذا المنطلق المنفتح على الكون، والذاتية ـ كما يقول «لاكان» ـ هى منظومة منسوجة من الرموز تنحو إلى اشتمال التجربة كلها وإحيائها، وإكسابها معناها (٢٧).

فاشتمال التجربة وإحياؤها وإكسابها معناها، هو الهدف نفسه الذى ترنو إليه شعرية أدونيس، متوخية استكشاف مجاهيل الماضى، لاستشراف آفاق المستقبل وهذه هى الدلالة الإيحائية لاسم اللقب الذى اشتهر به أبو الطيب، أعنى المتنبى، فعبر هذا اللقب يبحر الشاعر فى قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها. يقول أدونيس متقمصا أنا المتنبى:

لم أقل: مرسل أو نبى قلت: هذا شتاء
الجماعة صيفى، وصيفى شتاء والخريف ربيعى
لى فى الأرض باب يؤدى إلى المستسر ولى طاعة
من عل
وأنا من تنبأ شعرًا.

(الكتاب، ص ١٩٠)

الشاعر هنا وهو يتقنع بشخصية أبى الطيب المتنبى، يكشف من خلاله جوهر عملية الكلام باعتبارها ترنو نحو الكمال، وهو يفيد من سيرة المتنبى الشعرية التى تتلخص فى كونها تعبيرا بالكلام عن الكمال. إن الوصول إلى هذا المجهول هو جوهر رؤية المتنبى، فهو القائل:

أنا الذى بين الإله به الأ
قدار والمرء حيثما جعله
جوهرة تفرح الشراف بها
وغصة لا تستسيغها السفلة
ويظهر الجهل بى وأعرفه
والدر در برغم من جهله

وهو القائل أيضاً:

سيعلم الجمع من ضم مجلسنا
بأننى خير من تسعى به قدم
ما أبعد العيب والنقصان من شرفى
أنا الثريا وذان الشيب والهرم

إن ذات الشاعر تستكشف عمقها فى تجليها بأنا المتنبى، وهى بذلك تنجز ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيرى، فهو عندما يستبطن ذات المتنبى ويعيد تمظهرها، فهو فى آن يطل على سيرته محاولا عبرها تقويم وجوده عبر المكان والزمان واللغة، وبذلك فهو يتأول العالم باعتباره امتداداً وقطيعة، امتداد لأنه يمكن الذات من الانغراس فى تاريخها، بحيث تبنى من خلاله علائق القوة والتأصل والتعدد، وقطيعة لأنه بواسطته تعى هذه الذات عوائق عبورها نحو الكمال ليس بدلالته المطلقة التى تحيل على التناهى الكلى، وإنما بدلالته الاستشرافية، فهو موطن الذات الرائية التى تتطلع عبره إلى الالتحام بالسر، وهى بذلك تمتلك إرادة النبوءة الشعرية:

كيف لى أن أرد النبوءة تاتى
فى قميص من الضوء تلقى وجهها فى
يدى، وتنفث أسرارها فى عروقى؟
وأنا من تنبأ شعرا
انظروا: إنها الآن تفرش لى ساعديها

وتسكنني دارها
كيف لا أتبطن أغوارها؟
وأنا من تنبأ شعرا.

(الكتاب، ١٩١)

إذا كان هيدجر يرى أن اللغة هي موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هي النبوءة، فهي تأسيس للخلود بوصفه التحاما للذات كجسم بالكون:

الكون وجسمي وحدة حلم
وحدة شعر:
ألهذا نحن فراق في أوج عناق؟

(ص١٩٢)

إن أدونيس وهو يجرب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات، فإنه يمضي بعيدا في إكساب الشخصية الشعرية بعدا كونيا؛ لأنها تعيش تجربة اللاتجربة كما يحلو لبلانشو تسميتها [٢٨]، حيث تسقط الحدود بين الذات والعالم، ويمارس نوع من التوحد داخل القمة بوابة التنبؤ والاستشراف المستقبلي التي تفتح المجال لظهور الفائض الغريب الذي هو اللاشيء، أو هو المستحيل. وهي إمكان لمعايشة الحدث في علاقته المزدوجة؛ مرة يعيشه الكائن بفهمه وإدراكه وربطه بقيمة ما، أي بالوحدة، ومرة كشيء يخفى عن كل استعمال وعن كل غاية، بل شيء يفلت من القدرة على تجريبه، في الوقت الذي لايستطيع الكائن أن يفلت من تجربته هذه كما لو أن الاستحالة هي ذلك الذي ينتظر وراء كل ما يعاش ويفكر فيه ويقال [٢٩]؛ عندها يتجوهر اللاشيء، وتحل الذات محل المطلق في لحظته الأكثر تجردا، إنها التجربة الحد، وهي الطريقة التي يتأكد بها الإنكار الجذري الذي لايعود له ما ينكر [٣٠]، وهنا لايغدو كلام التجربة الداخلية سوى تأكيد للنفي السالب :

الكلام الذي يتفجر مني أنا شكه
وأنا نفيه
كل ما قلته لم أقله
والذي سأقول اختلاف

ويشبه لي أن نفسي تجتاحني كل يوم فلماذا
يقال أضل سواي، وأهدي سواي
وأنا ساكن هواي، ولا بيت إلا خطاي؟

(الكتاب، ص١٤٥)

الكلام تفجير وانفجار. إن أدونيس يستعمل هنا استعارة السلب لتأويل فعل الكلام، فالفعل «يتفجر» المسبوق باسم الموصول، دلالة على الاستمرارية، يؤكد نتيجة السلب، وهي التدمير، بوصفه انتفاء للشيء، وهو ما يعني أن الكلام لكي يثبت ويوجد يلزم أن يمارس فعل النفي الإنكاري، وسلب الشيء حقيقته المتمثلة في الكلام السابق عن كلام النفي وحين تعيش الذات داخل هذه التجربة فهي تبقى علاقتها مفتوحة بفائض الاحتمالات الخارقة التي تجتاح وتدمر كل ما هو معقول على أرض المألوف وتخرقه:

إن كان هناك جمال
فهو الخرق أفيئوا واعصوا
لاتعصوا إلا العادة.

(ص١٥٤)

ما إن تبلغ الذات الامتلاء المطلوب، حيث تتحقق رغبتها في الشيء، حتى يصبح هذا الإشباع شكلا للعادة يجب تجاوزها ثانية وخرق قانونها للدخول في تيه جديد يمتطي المجهول، وينخرط في لعبة الفكر. والأساس في هذه اللعبة هو بلوغ تأكيد لامتناه لا يربح كما هو شأن لعبة النرد غير إمكان اللعب، وهو إمكان لا يتوقف على القدرة على البلوغ، أو يستجيب للعقل فيقف عند حدود الهدف النهائي:

ماسماه العالم عقلا
سأسميه
رمية نرد.

(ص١٤٩)

إن ما يسميه العالم عقلا هو عند أدونيس رمية نرد، والنرد في التأويل النقدي المعاصر هو الكلام ذاته الذي يسقط في

حركة مزدوجة، تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة، فباللعب والكلام يتم رمى النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لانهائيا ومتواصلا.[31]

وهنا، تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام:

ليس بين المكان وبينى غير الوضوح

غير أنى سأبقى غموضا

وأوثر ألا أبوح

لم يحن بعد وقتى، وأغانى مكتوبة

بلغات العصور ـ الأجنحة

فليسمح الشعراء

إن خذلت نبوءاتهم

وتنورت وجه المجاهيل

وليسمح الفقهاء

(ص٢٠٨)

إننا هنا بازاء أنا متعال (ترنسندنتال) يتجاوز الأرضى ليلج ما بعده، يتوحد بالغموض محتفظا بالسر فى الوقت نفسه الذى يدمر فيه الزمان الحاضر، ليهرب لغة المستقبل ويستضئ بالمجاهيل. إن كينونة هذه الأنا المتعالية تتقوم داخل قواها وإنجازاتها وأفعالها كل المعانى المحتملة وكل أبعاد الكينونة،[32] فهى الإنية المؤولة وجودها كما سبقت الإشارة. وهى إذ تتداخل مع أنت فردية، فهى تختزل مساحة الوجود الذى يعدو مجالا لممارسة الحرية فى بعدها الأقصى.

وهذا ما يتوخاه أدونيس وهو يستدعى المتنبى ثانية ليخرجه من عالم التحجب، ويندمج بأناه ليشكل كينونة التعالى بوصفها استشرافا، وإضاءة للوجود، وتأويلا شاملا يقوم ذاته فى الوقت نفسه الذى يعيد فيه تقويم العالم المرئى ليصل إلى منبع النبوءة.

٥ ـ خلاصة

الكتاب إنجاز شعرى يتجاوز من خلاله الشاعر ذاته، كما يتجاوز به إنجازات الشعرية العربية المعاصرة، فهو إضافة نوعية لا للشعر العربى فحسب بل للشعر الكونى، بوصفه أول عمل شعرى عربى يخترق من خلاله الشاعر التراث العربى القديم، ليقيم حوارا شاملا معه، حواراً يسائل المقدس، يكشف المحظور والمتوازى، فى الوقت نفسه الذى يبدى موقفا نقديا تأويليا يعلن عن دور الشعر الخلاق فى إعادة صياغة الوجود، وإدراكه من منطلق الإزاحة الشعرية بوصفها انزلاقا مستمرا عن أرضية المألوف باتجاه الإقامة الجوهرية للكائن هذا الكائن النبوئى ـ وهنا الإشارة إلى دلالة استدعاء المتنبى راهنا ـ الذى لا يفتأ يستقر على منطق؛ لأنه مهووس دوما بتهشيم القواعد، ومناهج العقل وكل ما يتواضع عليه الذهن الإنسانى.

(الكتاب)، إذن، ينبى مسرحا تتجلى فيه لعبة الكوميديا الأرضية التى تمتلئ بالتناقضات، وإرادات القوة المتصارعة، وفى قلب الصراع ينزع الشاعر نحو كشف الهوامش باعتبارها المواقع التى ينزاح نحوها الشعراء، ليقيموا فى ما يعتبرونه إقامتهم الدائمة، وداخل هده الإقامة نلتقى بكينونات الشعر العربى، التى يحاورها أدونيس، بداية من تميم بن مقبل (ص ٤١) ولبيد (ص٣٢) والشنفرى (ص٤٣) مرورا بالأعشى الكبير (ص١٢٨) والحطيئة (ص١٣٥) وانتهاء بكثير عزة والفرزدق (ص٢٦٧). والظاهر أن هذه الحوارات ستبقى مفتوحة إلى حين اكتمال أجزاء (الكتاب). وهنا ذكرنا أسماء بعض الشعراء على سبيل المثال لا الحصر. وتكشف هذه الحوارات عن حقيقة الشعر الجوهرية التى تتعارض مع منطق العقل؛ ففيما يتجه المنطق نحو بناء إقامة زائفة هى بيت السلطة التى تمارس نفى الوجود الحى الخلاق، كما تعلى نزوعها نحو التملك والاستحواذ، فإن الشعر ينحو منحى تأسيس الوجود، ولذلك يتوحد الشعراء بما يجوهر كينوناتهم التى تقيم علاقة وطيدة مع الحرية، المعبر الأقصى عن هوية إرادة الإنتاج الخالق.

إن (الكتاب) يمارس كل أشكال التجريب ليشكل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضية تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، ولكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة.

الهوامش

١ ـ أدونيس: أبجدية ثانية: دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٤ ص ١٣٨.

٢ ـ أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن: دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٥، ص٣١٦.

٣ ـ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ١٩٨٨، ص١٦١.

٤ ـ Gorge Gadamer: **Vérité et Méthode,** Paris Ed. Seuil. p. 103.

٥ ـ نصر حامد أبو زيد: الهيرمينيوطيقا ومعضلة التفسير، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١ ص١٥٠.

٦ ـ جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، ت: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٩٣، ص٤٣.

٧ ـ المرجع السابق، ص٤٦.

٨ ـ Charles Maurons: **Mallarmé.** Collectin écrivains de Toujours ,Paris .Seuil. 1983 p. 69.

٩ ـ كاترين ب. كليمان، «الخيالي، الرمزي، الواقع»، ت. مصطفى كمال/ مجلة بيت الحكمة، العدد ٨، البيضاء، ١٩٨٨. ص٢٩.

١٠ ـ أدونيس. «مرآة السؤال» من ديوان المسرح والمرايا، الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٥، ص ١٧٤.

١١ ـ جاك دريدا: المرجع السابق، ص١١٧.

١٢ ـ عبدالسلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقيا، دار توبقال، البيضاء، ١٩٩١، ص ١٣٥.

١٣ ـ المرجع السابق، ص ١٦١.

١٤ ـ دريدا: المرجع السابق، ص١٦١.

١٥ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: المرجع السابق. ص٣٣.

١٦ ـ المرجع السابق، ص٣٨.

١٧ ـ مطاع صفدي: التأويل وسؤال التراث، الفكر العربي المعاصر، ع ٢٠/ ٢١، ص٦.

١٨ ـ Ricoeur: **Temps et Récit,** Paris,Ed. Seuil tl 1983. p.7.

١٩ـ حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور، نشرة تنسيفت، مراكش ١٩٩٢، ص٢٣.

٢٠ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: المرجع السابق، ص١٥٠.

٢١ ـ المرجع السابق، ص١٣١.

٢٢ ـ يقول أدونيس في القصيدة الأولى: «أحلم وأطيع آية الشمس»، ما يلي: ثم يطيب أن أخترق نواة التاريخ وأبدل عطر الأشياء. (ص١٨)

٢٣ ـ عبدالسلام بنعبدالعالي: التراث والاختلاف، دار التنوير/ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٤٣.

٢٤ ـ بول ريكور: الفينومينولوجيا والتأويل، ت. بدر الدين عردوكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٥، مارس ١٩٨٣، ص ٦٩.

٢٥ ـ أنيكالومير: إستعمال لاكان للمعطيات اللسانية، مجلة بيت الحكمة، ع٨، نوفمبر ١٩٨٨، ص١٠١.

٢٦ ـ Jean Baptiste Fages :**Comprendre Jacques Lacan** ,Toulouse Collection Pensée/ Privat ,1986 p. 35.

٢٧ ـ أندريه تابوريه كيلر: «الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان»، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٢٥، ص٨٨.

٢٨ ـ موريس بلانشو «التجربة الحدث»، ت: جورج أبي صالح، العرب والفكر العالمي، ع ١٠، ربيع ١٩٩٠، ص ٦٦.

٢٩ ـ المرجع نفسه، ص٦٤.

٣٠ ـ المرجع نفسه، ص٦٥.

٣١ ـ المرجع نفسه، ص٧٠.

٣٢ ـ أنطوان خوري «معنى المعنى في قصدية هوسرل»، الفكر العربي المعاصر، ع ١٨/ ١٩، ١٩٨٢، ص٥٧.

فى بيت الشعر

مكسيم رودنسون*

أعترف أننى كنت مرتبكاً عندما طُلب منى أن أتحدث عن أدونيس. وبالفعل، ماذا أستطيع أن أقول؟ أُكنُّ لأدونيس الكثير من المودّة والإعجاب، وأحسّ بالقوّة الكامنة فى شعره، لكن لكل حدوده وإمكاناته، وأنا أعرف حدودى. إن معرفتى المحدودة بالشعر العربى لا تسمح لى بتقويمه كما ينبغى، فى جوانبه المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، حين يتعلّق الأمر بالشعر، يجب ألا تكون المسألةُ مسألة بحث، وإنما مسألة تَمتع. لذلك، عندما نشعر أننا مقيدون بالوقت نعاود طرح السؤال بطريقة مختلفة: إذا كنّا نفرح بقراءة الشعراء الفرنسيين، فلماذا الإصرار على فهم نصوص لسنا على يقين، فى نهاية المطاف، من استيعابها كلّياً؟

مع ذلك، لاحظتُ أنّ قصائد أدونيس تنطوى على مضمون، على معنى يمكن التعبير عنه نثراً، وأنّ هذا المعنى يهمنى كثيراً ويدخل فى إطار اهتماماتى، وأننى أستطيع، إلى حد ما، درس القصائد وتحليلها. وسأتطرّق إليها ضمن مجال تخصصى. أى أننى لن أُعالج هنا الفن الشعرى عند أدونيس، بل سأتناول موقفه وأنظر إليه بوصفه صاحب أفكار وعواطف وتوجهات ومفهومات.

يحتل أدونيس فى الشرق العربى موقعا مميزا وجريئا. فهو، بالطبع، ينشد، بنبرته الخاصة، الموضوعات الأبديّة للشعر: الحب، الطبيعة، الوحدة .. إلخ. لكنه، بموازاة هذه الموضوعات وأحيانا من خلالها، يتطرق أيضا، وبإسهاب، إلى مشكلات الشعب العربى، خصوصا فى منطقة الشرق الأوسط.

* مفكر فرنسى، مختص بالدراسات العربية والإسلامية.

سأنطلق هنا، فقط، من مجموعته (أغاني مهيار الدمشقي) التي نجحت آن واد منكوفسكي في نقلها إلى الفرنسية، وهذا ما سيسمح الآن للجمهور الفرنسي بالاطلاع عليها بسهولة. إنّها واحدة من أكثر مجموعاته شهرة وانتشاراً. ولقد وجدتُ النّسخة المترجمة بين كتبي، وكنتُ دوّنتُ النصّ العربي مقابل بعض الصفحات.

من الواضح أنّ أدونيس أراد، من خلال هذا العنوان، أن يعبر عن شئ ما. وليس بريئاً اختياره اسم الشاعر مهيار الديلمي، المتحدر من ديلم، المنطقة الجبلية الواقعة في شمال غرب إيران. توفي مهيار الديلمي عام ١٠٣٧ ميلادية، وهو هرطقي من أصل زرادشتي. وكان منقطعاً عن الواقع. لقد أراد أدونيس، باختياره هذا الاسم، وبتمثّله هذا الشاعر الرافض القادم من ماض بعيد، أن يعبر عن اعتراض وعن تمرد. وهذا الاعتراض يتم على مستوى معين، وفي سياق يجب فهمه.

في هذا المجال، لي تفسير يأخذ في الاعتبار ما هو مُضْمَر وغير مَصوغ، بل ما هو، ربّما، في مرتبة الشعور الباطن sub-conscient. وأتحمّل مسؤوليّتي حين أقول إنّني أرى هنا اعتراضاً عميقاً وأساسياً ويائساً ضدّ النزعة القوميّة المحدودة. وتبدو لي هذه القوميّة المحدودة ديانة عصرنا كلّه، وليس فقط في الشرق الأوسط، خاصّةً أنّها حلّت محلّ الأديان. وإنّ أحد مظاهر القومية التي أعنيها - في الشرق الأوسط كما في إيرلندا والهند، على سبيل المثال - هو قوميّة الطائفة الدينيّة؛ أي الجماعات المؤلّفة من أفراد منتمين إلى تنظيم ديني يحدّده تبنّيهم المشترك مجموعة من المبادئ (التي تبقى غير مفهومة بالنسبة إلى معظمهم) والطقوس (التي لا يمارسها العديد منهم). والانتساب مقرر، متذبذب، محتد غالبا، هستيري، وأحياناً مفترس. أفكر في الإسلام، لكن الإسلام ليس إلا حالة بين حالات أخرى كثيرة، ومن بينها اليهودية. الأساس هو التبعية للطائفة، والدفاع عنها، والوفاء لقادتها وللأفعال التي يقررونها. ويمكن أن نذكر أن الأساس، في الماضي، كان الإيمان بالله، والاعتقاد العميق بحقيقة المبادئ وبفعالية الطقوس التي تضمن، بحسب رأيهم، الخلاص في هذا العالم، وخصوصاً في الآخرة. لكن المسألة اليوم غير مطروحة بهذا الشكل أبداً.

وربّما يعبّر أدونيس عن موقفه المعارض - بصورة لاواعية - من خلال اختياره اسمه المستعار. لكنّي لا أشدّد على هذه النقطة بالذات، لأنّني لستُ متأكداً ممّا إذا كان هناك ظروف وعوامل أُخرى، على الرّغم من أصداء هذا الاسم، وهي أصداء فينيقيّة وكنعانية وعبريّة ويونانيّة، دون أن تكون، على أيّ حال، إسلاميّة أو عربيّة.

وعندما ينشر أدونيس مجموعة شعريّة ويستعيد اسم مهيار الديلمي، الهرطقي الذي عاش في القرون الوسطى، فمن الواضح أن المقصود، فعلاً، هو نوع من التحدي المحسوب والمتعمد، وهذا ما ينمّ عن موقف ممتاز.

هكذا يظهر أدونيس هنا وفي نصوص أُخرى - لم أجد في الأيام الأخيرة الماضية، الوقت الكافي لمراجعتها بغية الاستشهاد بها الآن - أنه على قطيعة مع القومية المحدودة المتطرفة. لكن هذا لا يعني أنه يعترض على التطلّعات الوطنيّة، وهو غالباً ما يؤكد ذلك. من هنا، فإن موقفه ليس بالموقف السهل، ويتطلب اتخاذه جرأة كبيرة. وهي جرأة لا يستطيع تقديرها فعليّاً إلا الذين يدركون جيداً طبيعة الميول المتصارعة في الشرق الأوسط.

لنأخذ بعض الأمثلة على ذلك من ترجمة آن واد منكوفسكي:

أغني من الرعب

أغني من التمرّد المقهورْ

أنتَ، ومن رعد على الصّحراءْ

يا وطناً مُصَمَّغاً مكسورْ

يسير مشلولَ الخُطى قُربى.(١)

«أغنى من الرُّعب، أغنى من التمرُّد المقهور».. بهذه الكلمات، يذهب أدونيس بعيداً ويجسّد بعداً نبوياً. ولقد إكتسبت هذه الأبيات الشعريّة، فى سوريا بالأخصّ، أصداء لم تكن لها ـ أو أنّها لم تكن بلغت هذا الحدّ ـ يوم نشر النصّ العربى للمرّة الأولى.

هكذا يتضح كيف أن أدونيس ليس منفصلاً عن بلاده ولا يقف ضدّها.

إنّه يبتكر وطناً صديقاً كالدمع (٢)إلى جانب الوطن القائم اليوم، قُبالة هذا الوطن، أكثر ممّا هو ضدّه.

وهو لا يعارض التطلّعات الوطنيّة، لكنه يرفض بشدّة ـ وهذه شجاعة كبيرة فى عصرنا، لاسيّما فى تلك المنطقة من العالم ـ التزمت، والتطرُّف، والتمجيد المطلق للفريق الذى ينتمون إليه، بخاصة للأسياد وآرائهم. ويجب أن نفهم الابتزاز الذى يخضع له باستمرار أبناء وطنه، إذ يردّدون أمامهم دائماً: «تحبّوْن وطنكم، إذن عليكم أن تحبّوا الزعيم الأكبر الذى يقودنا على طريق النصر، ويقود بلادنا الجميلة بالتأكيد نحو مستقبل مشرق، وإلا فأنتم خوَنَة».

دعاية لا تكل توحد بين الأسياد والأفكار السائدة من جهة، والجوهر الأبدى للأمّة من جهة ثانية. وهذا لا يتعدّى كونه مجرّد تزوير، بالتأكيد. كثيرون لا ينتبهون إلى هذه النقطة وقلّة تجرؤ على الإشارة إليها بصوتٍ عال. أمّا أدونيس فيدركها ويعبّر عنها بطريقته كشاعر:

ها أنا أتسلّق أصعد فوق صباح بلادى

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلّص من ثقَل الموت فيها

ها أنا أتغرّب عنها

لأراها،

فغداً قد تصير بلادى.(٣)

تَصيرُ بلادَه حين تصير بلاداً أُخرى. لكنّه يضيف بفطنة وحكمة: «ربما».

وهو يرفض أيضاً ـ ولا يمكنه أن يدرك تماماً أهميّة هذا الرفض من لا يعرف جيداً أحوال الشرق الأوسط ـ وطنيّة تحقيق الذات التى أسمّيها شبه قوميّة؛ أى ما يتطابق مع نزعة التعصُّب الطائفى التى سبق أن أشرتُ إليها (ويمكن تسميتها أيضاً قومية ـ طائفية). والمقصود هنا هو شبه أُمّة، تَجَمّع، طائفة يجبرك الضغط الاجتماعى، وحتى القانون نفسه، على الانصياع لها والانتماء إليها. أنت ابن هذا الأب وهذه الأُمّ، إذن أنتَ سنّى ودرزى وعلوى ومارونى وأرثوذكسى وكاثوليكى، إلخ. هكذا، إذن، عليك أن تُكرّس نفسك للتبشير بطائفتك وبمجدها وانتصارها، متّخذاً، فى الغالب، أفراد الطائفة الأخرى، أعداءً لك.

أدونيس يرفض الانخراط فى هذا الحشد، فى هذا الانتماء المتَعَصِّب فى أغلب الأحيان، فى هذا الخضوع لـ «أصنام القبيلة»، بحسب تعبير فرانسيس بيكون Francis Bacon. لكنّ الأمثلة الأخرى المناقضة عديدة. وعديدون هم الأشخاص الذين يؤمنون بضرورة الجهْر البشع والمضحك بالعقيدة الدينيّة، ولا أحد تقريباً يجرؤ على مقاومتهم!

هناك نوع من الغباء البدهي يَتعبَّد له، في الوقت الراهن، ملايين النّاس. لقد اعتقد أجدادي بمبدأ يقول بأن الله ورئيس الملائكة جاءا ونطقا فوق جبل سيناء، أو مكان آخر. آمن أجدادي بذلك، إذن هم على صواب، وعليّ أنا أيضاً أن أؤمن بإيمانهم. وهذا الأمر لا يقلّ عبثيّة عن القول: أنا يوناني، إذن أنا أؤمن بأنّ مجموع الزوايا الداخلية لمستطيل ما، مساوٍ لزاويتين مستقيمتين. أليس الذى برهن على ذلك هو يونانيّ؟ أمّا مَن هم ليسوا بيونانييّن، فهم في حلّ من ذلك.

إنّ براهين بمثل هذه العبثية لا تنفكّ تطالعنا في العالم اليوم، وهي شبه مقنّعة ـ للّذين يحتاجون أو يرغبون في الاستسلام للخطأ ـ بهذْرٍ فلسفي، غنائي. ونحن أمام أصناف عدة من التوابل اللفظية التي تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فساداً.

يرفض أدونيس هذا النّوع من التمثُّل وتحقيق الذات الذي يجبرونك على الانتساب إليه كليّاً، حتّى درجة التعصُّب. ولئن وُلد في كنف الطائفة العلوية، فهو غير مستعدّ للتضامن مع العلويّين كلّهم ضدّ كلّ من هم غير علويين، وأن يُعْجَب بكلّ ما هو علوي. وهذا لا يعني أنّ الموقف المعاكس، بحصر المعنى، هو الموقف الصحيح. أي إذا كان العلويّون يخضعون للاضطهاد وللضغط الثقافي وغير الثقافي، فمن الواجب، بالطّبع، الدفاع عنهم بشتّى الوسائل. والعلويون ـ أي الذين وُلدوا علويين ـ معنيّون هم أيضاً بهذا الواجب، حتّى لو كانوا لا يؤمنون بالمبادئ التي أطلقها، منذ زمن طويل، مؤسّس الطائفة العلويّة.

ويُهان أدونيس ويُشتم، مثل مهيار الديلمي، نموذجه المحتذى، لأنّه تبنّى هذا الموقف العاقل والإنساني. ولقد اتّهموه بأنه شعوبي، وهي إهانة رائجة في بعض الأوساط القوميّة العربية. واستعمل هذا التعبير، في القرون الوسطى، لشتم الذين يعترضون على تفوّق العرب في هذا المجال أو ذاك، خاصّة إذا كان المعترضون ينتمون إلى العالم الأدبي أو الثقافي. وكان هذا الاعتراض يصدر، بالأخصّ، عن الوسط الأدبي الفارسي. وتعني كلمة شعوبي حرْفيّاً، وبصورة تقريبيّة، الموالي للشّعوب، المواطن العالمي، إذا شئنا. واليوم، يعيدون استعمال هذه الكلمة بوصفها إهانة.

في المقام الأوّل، أُقدِّر جرأة أدونيس النادرة بما هي جرأة عامّة، مدنيّة كانت أم سياسيّة. فهي تصمد أمام العواصف الانفعالية التي تسيطر، في لحظة معيّنة داخل مجتمع معيّن. كما أنّني أُقدِّر، بشكل خاصّ، جرأته في مواجهة الموْجة القومية. من جهتي، فعلتُ ذلك أيضاً، وأعرف ما تكون النتيجة والثّمن. لكن هذه الجرأة تبدو لي كبيرة جداً في الشرق الأوسط حيث اكتسبت، في المرحلة الأخيرة، كلمات مثل «الوطن» و «القومية»، هالة مقدّسة! ومن غير المقبول أن يكون هناك أيّ ظلال من الفروق بين دعم الأهداف الوطنية المشروعة ـ مثل مقاومة الاضطهاد ـ، من جهة، والانقياد الأعمى لتوجُّهات الزُّمرة الصغيرة الحاكمة، بكل ما تتضمّنه من انحراف وشرّ وفساد.

إنّ الانفصال عن القوميّة الضيّقة والمطلقة مَقْبولٌ عندما يتعلّق الأمر بقوميّة الآخرين. وحين تقول: «أنا لستُ وفياً مخلصاً لهذه الطائفة أو تلك (أو لهذه الأمّة أو تلك) لمجرّد أنّني وُلدتُ في كنَفها، وأنا أعترض على التجاوزات التي تُرْتَكَب باسمها، وأقف ضدّ الانعكاسات السلبيّة التي تحرّكها في هذه المرحلة». عندما تقول ذلك، يهلّل لكَ الآخرون ويحتفلون ببطولتك، قائلين: كم أنّكَ على حقّ، كم هو صحيح موقفك، وكم تبدو هذه الطائفة (أو الأمّة) التي وُلدتَ في كنَفها عبثيّة، خطِرة ومجرمة شرّيرة! لكنّهم يضيفون فوراً: «يجب الانضمام إلى طائفتنا (أو أمّتنا) نحن لأنّها دائماً علَى حَقّ، فهي لَم تفْعل إلا الخير، ولا تفعل أبداً إلا الخير».

ويعرف أدونيس تماماً المصاعب الناتجة عن رفض الشذوذ العقلى والأخلاقى. وإذا كان تبنّى موقف الرّفض هذا صعباً أينما كان، فإنّ تبنّيه فى الشرق الأوسط هو الأكثر صعوبة. وهو يعرف أيضاً أنّ الحفاظ على موقف من هذا النّوع يتطلّب جهداً ثابتاً ومستمراً، وأنّه يتعذّر الوصول عبْرَ هذه الطريق إلى نصر نهائىّ. ولذلك، فإنّه يقف موقف الإعجاب من أُسطورة سيزيف الذى يحمل إلى الأعلى كل مرّة من جديد، صخرته المصـرّة على الانحدار المحتوم:

اقسمتُ أن أحمل مع سيزيف

صخرتَه [...]

اقسمتُ أن أعيش مع سيزيف.(٤)

نعم، سيعيش أدونيس دائماً مع سيزيف، لأنّ صخرة الجاذبيّة الإنسانية تميل دوماً إلى جرّنا نحو الأسفل.

ومع ذلك، فهو يحافظ بجزْم على وفائه لوطنه وشعبه. ولا أدرى إذا كنتُ أفهمه وأُفسّره كما ينبغى. وفى المجموعة التى أحصر أمثلتى فيها، هناك قصيدة حول الخيانة، ويبدو فيها أنّ أدونيس يمجّد فيها الخيانة، على الأقلّ من حيث الصياغة والتعبير، لكنّنى، وكما قلتُ فى البداية، أضيع قليلاً فى هذا المجال، ولستُ الوحيد فى ذلك، إلا أنّ هذا التعدّد فى الصياغة هو أحد الأوجه الجميلة فى الشّعر. والمقصود هنا، كما أعتقد، هو رفض الانغلاق أمام كلّ ما هو آخر. ذلك أنّ هذا الانغلاق هو الذى يبشّرونك به فى كلّ مكان، فى الشرق الأوسط وفى أماكن أخرى. ورفض الانغلاق هذا هو الذى يُسَمّى خيانة.

ضمن هذا الوضْع المعقّد، ترى ما الدليل؟ فى الواقع، ليس هو أبداً الرؤية المذْهلة لمجتمع متَناغم حيث ستجد المشاكل المطروحة كلّها حلولاً لها بإيعاز من الله، كما يعتقد الخمينى وأتباعه، أو بفضل إلغاء الملكية الخاصّة، فتؤدّى وسائل الإنتاج إلى إقامة مجتمع دون طبقات ـ قلّة هم الذين لا يزالون يؤمنون بفعّاليّة هذا الحل ـ، أو بفضل انتصار ساحق لواحدة من الإثنيات المتعدّدة التى تعيش فوق سطح هذا الكوكب، أو بفضل نظام آخر، ترياق آخر. ثمة تجارب قاسية جعلتنا نعيش فى حالة دائمة من الشكّ والارتياب.

ماذا يبقى أمامنا إذن؟ هناك أمل أُسَمّيه أملاً مُتَحيّراً، مُتردداً. ويقوله لنا أدونيس بصيغ التّساؤل. وهذا يعنى أنّ أدونيس غير مستعدّ للسقوط فى فخّ التفاؤل السّاذج، المفتعَل، التفاؤل الإيديولوجى لمناضل يتقدّم بسُرعة، مُسيطراً وواثقاً من نفسه، نحو مستقبل مشْرق. ويعرف أدونيس أنّ حقيقة المشكلات أكثر تعقيداً بكثير. يعرف أكثر من غيره كم أنّها قاسية ومؤلمة. لكنّه أمامها لا يكذب. وهنا، تكمن ميزته الكبرى. يحافظ أمامها على نقطة الاستفهام دون أن يتخلّى عن البقيّة الباقية، عن هذا الجزء الصغير من الأمل الذى دونه لا يستقيم العيش.

هوامش:

(١) **أغانى مهيار الدمشقى**، ترجمة آن واد منكوفسكى، دار سندباد، باريس، ص ١٤٢. قصيدة «صوت».

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٤.

(٣) نفسه، ص ١٣٧. قصيدة «قد تصير بلادى».

(٤) نفسه، ص ١١٥. من قصيدة «إلى سيزيف».

أدونيس:
الشعر وما بعده

محمد بنيس*

١ـ منذ أكثر من ربع قرن وأنا أنصت إلى أدونيس وأتعلم مصاحبته. تلك هي الفترة التي تفصلني عن مراهقتي، حيث كان الشعر وعشق المياه صنوين، يرافقان جسدي في فاس، بين أزقة تتعلق في أعاليها قطع الشمس، وتحت سقوف مجنحة بزخرفة الجص وبألوان زجاجية تتلاعب بأطراف الروح.

أكثر من ربع قرن. هذا قليل. فالإنصات وتعلم المصاحبة يمتدان إلى زمن أطول، يتشكل لي، أحياناً، في طقس الأبدية، ما دام ميلادي الشعدي منحجباً وراء تلك الفترة ذاتها. وأدونيس حاضر باستمرار؛ لأنه كاشف باستمرار عن لانهائية تخومه، في الشعر والقلق والسؤال. في استمرارية الحضور يكون الإنصات نسكية ومتاهاً في آن، ويكون تعلم المصاحبة حواراً متعدد الجهات، لأنه من مساءلة الحياة يأتي، ومن مساءلة الوجود يأتي أيضاً.

فعلان متآخيان. وأنا البعيد التائه بين أزقة فاس، في بلد منسى اسمه المغرب، كنت أقترب من اسم أدونيس، عبر الدواوين والكتابات كما لو كنت أهاجر، محموماً، في اتجاه الكلمات الأولى، وهي تصعد من قرار التكوين، حاملة جغرافية كون له مجهول الذهول.

٢ـ أدونيس. في ١٩٦٦ تعرفت للمرة الأولى، بالصدفة، على ديوان (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل). كانت هناك نسخة واحدة عند الكتبي معروضة لمدة ولا أحد يسأل عنها. في نهاية

* شاعر وناقد، أستاذ بكلية الآداب بجامعة الرباط.

«الطالعة»، هناك، فى الجهة اليمنى كانت المكتبة، وفى المكتبة (كتاب التحولات). بنوع من التحدى، أوبإحساس البحث عن المجهول اشتيريت الديوان. فكانت بداية اللقاء، أعنى الإنصات وتعلم المصاحبة.

المؤكد أن (كتاب التحولات) كان تجربة جديدة، لابالنسبة إلى شعر أدونيس بفرده، بل بالنسبة إلى لمغامرة الشعر العربى المعاصر. لم يعد الشعر ديوانًا بل أصبح كتابًا. وتلك سمة أولى تعيد ترتيب مصير الكتابات عبر الأزمنة القديمة والحديثة. كتاب. الكتاب تسمية تضع تاريخ الشعر العربى، دفعة واحدة، أمام سؤال يشتغل فى ثنيات اللغة. شيئًا فشيئًا يقتحم البناءات المكتملة، المطمئنة، وباقتحامه يعيد صياغة التاريخ فيما هو يعيد صياغة الكتابة والبناء.

على العنوان ذاته جأنى تعبير «أقاليم النهار والليل». لاشئ يبدو مدهشًا فى هذا التعبير وأعيد القراءة فيزداد تأكيد الإحساس بالدهشة. أى رعب هذا! محض كلمتين متداولتين، وها هما تتملكان سحرًا، لعله سحر لألقاليم، أولعله العنوان الطويل. ولكن سحر الكلمتين يبدو حرا، لأنه قادم منهما، فى تآلف غريب، ذلك هو القلب المحجوب. من الليل والنهار إلى النهار والليل.

من كان يجرؤ، آنذاك، فى الستينيات، على إعلان ثورات بكاملها من خلال مجرد عنوان ديوان؟ لم أطرح آنذاك هذا السؤال. ولكنى دخلت طائعاً إلى مدار غواية لا عهدلى به. مداد كونى، يفا جئنى لأنه غير متشبه بالطبيعة أو بالواقع، بل لأنه، قبل هذا، سفر فى الداخل، عبر معيش أبعد من معطيات عادة ما يختزل فيها الواقع. مجرد عنوان وتيصدع كل شئ. فى الذاكرة والخيال معًا. فى المقروء والمكتوب. فى العين ولأذن واليد. إنها الحمى والسهر والصمت. للمرة الأولى أحسست بمتعة اكتشاف لغة وجسد لهما كاملا الإلقامة فى المتاه.

٣ـ أكثر من ربع قرن. إذن. وأدنيس هو أدنيس. كتاباته تترابط عبر منعرجات ساسها السؤال أو اللااطمئنان. عنصران متجاوبان. منذ الستينيات، حيث كانت الثورة مشروعًا اجتماعيًا وسياسيًا، إلى التسعينيات، حيث كانت نقد اليقينيات، مهما كان مصدرها، يظل محتفلاً بالبدايات الرحيمة. ولا شك أن مشروع العالم العربى قد تفتت الآن، وحدة، وثقافة، ولغة، ومجتمعًا، ومصيرًا. ومع التفتت ذاته كان لأدونيس حوار عنيد، يبدأ دائمًا ليبدأ. خارج الولاء والسيادة معًا. يبدأ الحوار لأن نار الحياة تستولى على أدونيس، فى كتاباته ومواقفه، يريد لهذا الحطام أن ينظر إلى الحطام، ويريدد لهذا النخيل أن يتذكر، قليلاً، أنه النخيل.

وبقدر ما كانت هذه البداية المتجددة، اللانهائية، تؤكد حرية دونيس ووفاءه لحرية الشعر والفكر، بقدر ما اتسعت مسافة عزلته عن الرداءة. كلمة واحدة تكفى لوصف حالة ثقافة ومثقفين. إن البداية المتجددة، اللانهائية، لحرية الموقف تعنى، بدءًا، هذا الاتقاد الحذر الذى يرافق الحالات، فى الشعر أو الفكر أو الحياة. كلها تتكامل فى عمل أدونيس. ولمَ يخشى المترددون تجدد البداية؟ الإجابة تكمن فى طاعة الواحد، فكرّة وجهة. وتاريخ أدونيس عصيان مسترسل على كل واحد، حتى ولو كان مصير القصيدة ذاتها. ولن يفهم المترددون ذلك، لأنهم إلى غير السؤال ينتسبون. وهذا التايخ لم يعد، لآن بقايا معابر وأسفار، بل هو منشبك بالخطاب وفى الخطاب، يحيط بالمدارات القصية ولا يستسلم لها، ينكتب فى الأسئلة، ويسكن المصاحبات السعيدة.

بهذا المعنى فإن لأدونيس مشروعه الشخصى، كما أن له عملاً. وهذا المشروع منفتح، باستمرار على بداياته اللانهائية منذ الخمسينيات إلى الآن. والحديث عن البدايات اللانهائية هو ما يضمن للمشروع انفتاحه، أى ما يقترح عليه الانفلات من انغلاق الدائرة الذى فيه ينتهى كل ميلاد.

فى الشعر تتخذ هذ البدايات اللانهائية صفة المغامرة التى يكون فيها للحلزون سلطته. إن البدايات اللانهائية تتراءى فى النص ذاته؛ حيث الخطاب والبناء يواصلان الرحيل فى المجهول، فيما هما يجعلان من خيانة النموذج أو اللاتسمية، معيارا لقدرة المجهول على أن يظل مجهولاً، دون أن تقترن الخيانة بأى مفهوم خلاقى للإثم. تتلاحق الدواوين لتنفصل، وليكون لكل ديوان بدايته التى بها يسعى نحو تسمية يستحق بها الشعر أن يكون شعراً. تلك و استراتيجية أدونيس، منذ (أغانى مهيا الدمشقى) أومغامرة أدونيس، فى بناء خطابه الشعرى، مندمغة بنفس ملحمى مثبت على جسد النص، مهما كان قصيراً. الكتابة، بالنسبة إلى أدونيس، هى الإقامة المستعجلة فى المخاطر، هاوية أو كارثة. ولا يطيع غير الكتابة فى مغامرتها اللانهائية. يلتقى بالعظماء، قديمين وحديثين، ليتوهج ثم يتوهج. لا يخشى المغامرة؛ لأنه لايؤمن النتائج. يقبل على المغامرة؛ لأنه بالضبط، يمجد الكتابة. وتاريخه الشعرى العريض يدلنا على ما نراه عادة، أو على ما يخفيه عنا كل خطاب يدعى الجهر بأسرار الخطاب.

هل هناك مغامرة شعرية، بشهوانية تجربة اللانهائى، ونما بعد نظدى وفكرى؟ بسؤال كهذا يمكننا موضعة مشروع أدونيس برمته، ضمن الشعر وحداثته. لا أقصد بالسؤال إرباكاً ما، بل الذهاب نحو تفكيك مراصد نظرية تتعقبنا بكاملها فى العصر الحديث. إنها المراصد التى ائتلفت لتمنع الشعر عن الفكر من ناحية، وتمنع الشعر عن التأمل فى ذات من ناحية ثانية.

تقليد بتاريخيه يناهض الفكر فى الشعر العربى الحديث. ولم ينج منه الشعر القديم أيضاً. ذلك ما استدعى أدونيس للبحث فى الحداثة العربية، قديماً وحديثاً، من منظور يعيد للنظر فى الشعر واللغة والإنسان والكون مشروعية كان السابقون على أدونيس، وخاصة جبران، يذكرون بها دون أن يستطيعوا جعلها مركزاً لكل تحديث شعرى. وما قام به الروما نسيون العرب، جميعاً، وعبر لحظات فاعلة، من أجل إبراز ضرورة التأمل النظرى فى الشعر وحداثته، انحصر فى قضايا نقدية لم تتسلح بما يكفى فى المعرفة النظرية لطرح النقد بما هو شمول.

وتلك سمة أدونيس النقيضة. منذ الخمسينيات اتضح أن المكان الذى أتى من أدويس إلى الحداثة الشعرية لم يعد منغلقاً على الشعرى، من منظوره التقليدى؛ أى من تصور التلقائية والعفوية، أو من تصو الخطابة، حسب تعبير أدونيس نفسه. هناك المكان الفكرى الذى اتخذ منه أدونيس مرصداً لرج الثوابت والقناعات، ومعبراً حراً لشعر يسائل ذاته فيما هو يسائل لغته ومنه.

إن الفكر، فى مشروع أدونيس، أخو الشعر بامتياز. وهذه الأخوة النادرة، فى المسارات القصية للشعر العربى والكتابات العربية، أتت لتقوض مبدأ استمرار الخطابة كقانون سيد لكل تحديث شعرى. تلك، أيضاً، هى الرجة التى كفلت له صفة المتمرد على تقاليد ترعاها أوهام فكر قومى، هو مبعث معاداة ومحاكمة كل حداثة وكل تحديث شعريين، مادام ينظر إلى الكتابة كشبح شعوبى أتى من خاج الذت بصفائها الكسول. من هذا المكان اختلف مشروع أدونيس عن غيره؛ لأنه قبل بمخاطر مواجهة استبداد المغلق، فى الشعر وغيره، حتى

أصبح الشعر نواة تتجدد حيويتها بتجدد بدايات التمرد فيها وعليها، من لانهائية القلق إلى لانهائية السؤال، عشقاً أبدياً لخطاب يناهض اختزال الشعر والوجود.

٤ـ بهذه المغامرة فى اللانهائى كان أدونيس ينحت انتماءه، دفعة واحدة، إلى الكونى. واللغة العربية، التى كتب بها أدونيس، هى الأخرى ترحل نحو لغات لم تتعرف بعد جميع آدابها، ومن خلال اللغة تهاجر تجربة عربية لحداثة لا تتشبه بغيرها.

الملحمى والكونى فى شعر أدونيس متلازمان. وها هى نتاجاته تتجاوب، مع غيرها، فى صميم القلق البشرى لنهاية قرن خصها أدونيس بفاتحة هى مواجهة مآل اليقينيات. فى هذا التجاب الكونى تتضاعف حرية المغامرة والمؤاخاة، ويكون أدونيس بشعر وبفكره أحد المبلورين لفكرة ثنائية الذات، فى الثقافات والحضارات، بعد أن استعدت أحاديتها على كل ما هو خلاق فى الإنسان وحضارته.

ثنائية الذات فى «أنا» و«أنت» هى أساساً، ثنائية التفاعل، فى زمن ينحل فيه إمكان التجاوبات الكونية الكبرى لصالح استبدادية قادمة من المنغلق أو المدمر. إنها، تأكيداً، مرتكز كل حوار مع الآخر من أجل بلوغ الذات ذاتها، فى تخومها القصوى التى لا تراها كل أحادية.

وأدونيس سيد الحوار الشعرى والفكرى. بين الأجيال والجهات. يقودنا لنتعرف انشقاقنا، ويصاحبنا لنيأس من يقيننا. هذه النحن الكونية التى نتشكل، ثانية، فيها، والعزلة عربياً تعلو وتعلو، فى اللغة والمقام، فى الكتابة والحوار.

أكثر من ربع قرن. هذا قليل. الأبدى أو اللانهائى متماديان. وأدونيس كونى، منذ لحظته الأولى التى انقاد فيها نحو مساءلة الشعر والشاعر، بحثاً عن ضرورة أخرى، قريبة دوماً من دمنا اليومى. ولا ينسى لأنه لا يتنازل. ولم يتعب من جنونه لأنه لم يندم على حريته. كذلك هو أدونيس. يبدأ دائماً ليبدأ. فى البعيد والغريب. حراً إلا من مغامرة الكتابة.

أدونيس على كل الجبهات

آلان بوسكيه*

أدونيس، علي أحمد سعيد اسبر، هو أكثر الشعراء العرب شهرة. ولد فى قصابين، في سوريا، عام ١٩٣٠، لكنّه اختار العيش فى لبنان. وهو يقيم حالياً فى باريس حيث تُرجمت له إلى الفرنسية كتب عدّة.

وتمنحنا مسيرة أدونيس الشخصية، واختياره اسمه المستعار، والتنوع الكبير لمصادر وحيه، برهاناً ـ إذا كان ثمة حاجة إلى براهين ـ على عالمية مشاعره وفكره العميق.

مع مجموعتيه الشعريتين: (قبر من أجل نيويورك)، و (كتاب الهجرة) (١)، نغوص فى عوالم تبدو، للوهلة الأولى، متناقضة. المجموعة الأولى هى اليوم مجموعتنا نحن. ففيها يقول الشاعر، بقساوة وقوّة، مظاهر العنف والعمى لكوكب يعيش حالة من فقدان التوازن، بينما كلّ شئ يسهم فى هربه إلى الأمام. لسنا هنا أمام شعر ملتزم فحسب. إنها طريقة فى تقاسم مغامرة جيل لا يرضى بسهولة عن نفسه.

فى المجموعة الثانية، (كتاب الهجرة)، يحيد الشاعر عن الواقع الراهن ليلتحق بالمطلق. ويلتقى أدونيس بتقليد عربى قديم عندما يصف لذّات النفس، ضحيّة حدودها الذاتية. ولئن تكاثرت القنابل فى الزمن الراهن، فإنّ الانكفاء على الذات واجب لم تنسه الأُمم كلها. وليس من تناقض، بالضرورة، بين الحلم والمسدّس، مهما بلغت الرغبة فى فصلهما الواحد عن الآخر.

* شاعر و روائى وناقد فرنسى.

يراقب أدونيس ما يجرى فى القارات الخمس، ولايهمل القارة السادسة التى يحملها كل منا فى ذاته، وهى الأهم. أدونيس ليس حالما بسيطا يقف على الحياد. يليق أن يعلن حقوقه الإلهية انطلاقا من الأجورا[٢]، فى حين أن حقوق البشر هى موضوع نزاع. الازدواجية هنا ليست تعبيراً عن انكماش. إنها طريقة عيش متعدّدة الأشكال ومعرضة للزوال دائماً.

فى قصيدة «صحراء»[٣] يحول أدونيس المأساة اليومية إلى رموز وحكايات، وما يعاينه لاينتمى إلى مجال الشعر، وهو يتجنب المزج بين الغنائية والوقائع مهما كانت طبيعة الحدث . ومن هنا، فإن الشاعر يغيّر مواضع الأشياء، يشيع التلميح والإشارة، يطلق السجال ويصعّد الواقع. وأىّ نُبل أعظم من استئصال المأساة من إطارها المحدد ووضعها فى بعد أعم وأوسع.

لا يستطيع أدونيس أن يتجاهل الرعب والهول، لكنه لا يثأر عبر نصوصه. شاعر أنماط أخلاقيّة غامضة تستدعى كل غنائية تكون وظيفتها الأولى الحث على الحلم. ولا ينسى أدونيس المفهوم الأخلاقى المضمَر لكلّ كتابة جديرة بهذا الاسم: من واجبه أن يجعل ماهو غير مقبول مقبولاً. فهناك نوع من الأمل فى الامتثال للتجارب القاسية جداً. وهذا الأمل هو ماتمنحه الكلمة فى قدرتها على التحول:

المدائن تنحل، والأرض قاطرة من هباء، ـ

وحده الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

تصالحنا القصيدة مع أنفسنا مهما كان المشهد الذى نعيه مؤلما. يكفى أحياناً بعض مسافة وعلو. الوقت يزول، والجغرافية تموه قسوتها، بينما القصيدة ، وهى محسوسة وضبابية فى آن، قادرة على الفعل والتأثير بسبب غليانها الدائم.

لا يميل أدونيس دائماً إلى الرثاء. يشك ويغضب، وفى شكه وغضبه ـ هو الشاهد على ما يفصل الشمال عن الجنوب، الشرق عن الغرب ـ يريد، حين يدفعه صفاؤه، أن يقف عند ملتقى الحضارات. ولأن جذوره الروحية معقدة، فهو لا يستطيع أن ينسى الثقافات المتناقضة التى يتألّف منها كيانه. ويفرض عليه انتماؤه الخاصّ استيعاب الانتماءات الأخرى كلها. ويواجه الالتزام العادىّ والمألوف بالتزام من يعتنق النزعة الإنسانية، ذاك المطارد والمنتصر فى آن. لايمكن أن نضطلع بمسؤولية كوكب دون مجازفة، وهذه المجازفة لابد من الإعلان عنها. وهو يدرك أنه لا يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً دون هذا الموقف القائم على التحدى وعلى التجاوز. وتدخل، فى هذا الإطار، قصيدته «شهوة تتقدم فى خرائط المادة»[٤] . فكل ما يقوله الشاعر فى هذه القصيدة يعنينا، لكنه لا يسقط فى الكلام المباشر. ويمكن اعتبار هذا الكتاب صلاة واعترافاً وتحدياً. ففيه يؤكد أدونيس أن الشاعر يصطدم بقيَم ناقصة، بأحداث عابرة وسريعة، وبأمور لا يستطيع أن يشارك فيها دون أن يتعرض للسقوط. العالم هجوم دائم ضد معاشرة المطلق. يقول الشاعر أنسابه وينابيعه؛ لأنه يعيش وضعية غير ثابتة أبداً، ويعى واجباته. يسخر ويعرف أنه عابر. يتجرأ على التحدث عن إخوته فى الشعر. وفى ختام هذا العزاء يعرف أن الموت فى انتظاره. بالنسبة إليه، لا وجود للانتصار أو الهزيمة. ما يعنيه فقط هو التمرين الأقصى للكلمة، المبدع الفعلى للألغاز والأساطير. أن يكون حاضراً هو أن يبشر بحب الوقتية وعدم الثبات، وبقدر الغياب. وحيد هذا الصوت ومتفرد فى خرابه، وقد يكون هو الأول ـ بعد راينر ماريا ريلكه فى العشرينيات ـ الذى يفرض حالة داخلية غير مغلقة فى وجه الخارج. كنبىٍّ يعيش أدونيس خطره.

بعضهم يهجو مالارميه،

بعضهم يحلم برامبو

وبعضهم يقرأ المركيز دوساد (...)

كانت حبال صوتية تدندن بما يشبه '

النذير رامبو،

كيف أعبر هذا العالم الأبيض، ـ أنا الذى

جَسَدُه النبوة وبيته الصحراء

كيف أشرح بكلمات تجىء من العالم،

ضوءا يجىء مما وراءه؟

لا بد، لابد

سأبتكر علم أخلاق خاصًا بى،

سأجعل من قوتى قصيدة أفتتح بها حياتى.

الهوامش

(١) مختارات من ديوان **كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**.

(٢) ساحة عامّة كانت المجالس السياسية فى المدن الإغريقية تنعقد فيها.

(٣) ترجمة الشاعر أندريه فلتير بالتعاون مع الشاعر. صدرت القصيدة فى **دفاتر روبومون** وأعيد نشرها فى كتاب **ذاكرة الريح** الصادر عن دار جاليمار فى باريس، ١٩٩١.

(٤) ترجمة آن واد منكوفسكى، منشورات «بيار ـ آلان بنجو»، لوزان (سويسرا).

شرق الشعر

هنرى ميشونيك*

كبيرٌ هو أدونيس، مثل كل شاعر كبير، بقدر ما هو رافض. ويكمن الرفض وراء قوّة الابتكار في لغته وأهمية أفكاره. بالنسبة إلى الشعر العربي، بل بالنسبة إلى الشعر بصورة عامّة، ما إن يكون الشعر قوياً حتّى يصبح، مجازاً، زمن كلامه نفسه، يصبح الشعر كلّه.

إن قوّة أدونيس في الشعر العربي الراهن يمكن أن تتمثّل في موقع الرفض الذي ينطوي عليه نتاجه موضوعا ومبدأ شعريا. في قصيدة «أرواد، يا أميرة الوهم»، كتب الشاعر: «القصيدة الآتية بلاد من الرفض». بهذه العبارة، استهلّ صلاح ستيتيه كتابه «حملة النار» (منشورات «جاليمار»، ١٩٧٢)، وعاد إليها مرّتين متتاليتين. وهذه العبارة أيضاً هي مضمون الفصل الرابع، الرائع، من كتاب (الشعريّة العربية) (دار سندباد، ١٩٨٥)، حول الشعرية والحداثة، إنّها أخلاقية القصيدة وجرأتها.

في (أغاني مهيار الدمشقي) ١٩٦١ الذي ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٨٣[1] هناك أيضاً، على سبيل المثال العبارات الآتية: «أغنيتي للرفض» (قصيدة «الأغنية»)، و«الرفض إنجيلي» (قصيدة «المسافر»)، و «اتركوا رفضكم إشارة» (قصيدة «شدّاد»)، «أيّها الرفض اكتشفنا»، (قصيدة «القوقعة»)، «أنا سيد الرفض». ولقد كتب أدونيس في موضع آخر: «يجب أن يحسّ الشاعر العربي انهيار العالم في داخله وانهيار المفهومات القديمة، وأن ينزع عن وجهه الحجب التي تحجب عنه الواقع الحي. الشّعر هو مصيرنا الإنساني». وفي (أغاني مهيار الدمشقي) نقرأ أيضاً: «إنّني حجّة ضدّ العصر» (مزمور). هذا الموقف الشّعري ليس الموقف الوحيد الذي يجسده الشاعر. قوّته هي في أن يكون رمزاً لهذا الشعر. الشعر أو الموت لكل شاعر، في كل ثقافة، وكل لحظة، ولكل قصيدة. ومن دون ذلك؛، لا تعود القصيدة قصيدة. من هنا، فإن

* شاعر وناقد، أستاذ بجامعة نانتير، فرنسا.

الشعر نَقد للشعر، صراع مع الشعر. ليس فقط ضد هذا التقليد أو ذاك، من التقاليد المختصة بالأوزان الشعرية. لكن من أجل الشعر الذى يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلاً. شعر الآخرين وشعر الشاعر نفسه. وربما كان هذا هو ما يرمز إليه مهيار، وما يلتقى فى قصيدة كتبت عام ١٩٥٧، مع فكرة شيلى(Shelley) الشعرية: «كفحم متأجّج ينطفئ إذا لم يكن فى ذروة احمراره»[٢].

ولأن هذا الصراع من أجل الشعر يتجدد دائماً مع الشعر، فإن الشعر، أكثر من أية مغامرة أدبية ولغوية أخرى، هو رمز لكل موضوع، خاصّة عندما يكون بمثابة رؤية وإيقاع شخصيين. عرض الموضوع هذا هو الذى يجعل الشعر قابلاً للانجراح وقوياً فى آن. من هنا يمر الشعر.

هذه القدرة على التمثل تدفع شعر أدونيس نحو الكائنات والأشياء. ومن هنا، خصوصية العلاقة بين الموضوع والمجاز عنده.

هكذا، فإن هذا الشعر أيضاً هو شعر الفعل أكثر منه شعر الاسم. يقول أدونيس «أسكن اسمى» (يستشهد صلاح ستيتيه بهذه العبارة فى كتابه المذكور، ص ٣٩). إنّها حركة شعريّة متناقضة مع شعر قائم على التسمية، والتعداد، وسعادة بلاغية تطالعنا عند سان ـ جون بيرس Saint - John Perse، وعلاقة بالعالم تمرّ بهذه العبارة: «ليس لدىّ إلا ما هو جيّد لقوله» ـ إنها حركة شعرية يتم التعبير عنها، بالضرورة، عبر أوزان تتلاءم مع حركة الكون.

منذ زهاء عشر سنوات فقط، نقترب عبر اللغة الفرنسية من شعر أدونيس. (أغانى مهيار الدمشقى) ترجمت فى جزء منها إلى الإسبانية عام ١٩٦٨. وهناك أنطولوجيات لأدونيس بالإنجليزية صدرت بين ١٩٧١ و ١٩٧٦. نال جائزة الفوروم العالمية للشعر عام ١٩٧٠. وينبغى أن يترجم بحثه المهم حول الثقافة العربية: (الثابت والمتحول) (١٩٧٤). لأدونيس نحو عشرين كتاباً نقل منها إلى الفرنسية، حتى الآن، سبع مجموعات شعرية وثلاثة بحوث. وينشر الشعر الأجنبى، أكثر فأكثر، بلغتين (وفى ذلك إشارة إلى الاهتمام بالدال والغيرية). وهذا ما بدأ، بالنسبة إلى أدونيس، مع (المطابقات والأوائل)[٣].

كلما يطالعنا شعر جديد، «لا جهة» الشعر، تشرع اليوطوبيا الخاصّة به، فى العمل. فهو ينخر المكان، المؤسسة السائدة.

لكنّ الترجمة ليست فقط مجزّأة، حائرة، مع أثر التأخر الذى هو أحد متغيرات الرواج، فهى أيضاً مطبوعة بعوائق أخرى لايزال بعضها دون حلّ. ولانزال نبلغ غالباً هذا الشعر من خلال شعرية استشراقية تحل محلّ النصّ، تحجب كثافته وتجعله مبتذلاً. فى (كتاب الهجرة)، المترجم عام ١٩٨٣[٤]، وهو عنوان مختصر لـ (كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) (١٩٦٥)، تصبح عبارة «فى الرماد الماس» بالفرنسية: Dans les cendres fleurissent les bagues أى فى الرماد يزهر الماس» (ص ٢٢)، بينما الترجمة الإنجليزية تكتفى باستعمال فعل الكون. هناك أيضاً لجوء إلى استعمالات لغوية قديمة، وكلها يشوه (كتاب الهجرة). إنّ التقليدين الأنجلو ـ أميركى والفرنسى ليس لهما، بخصوص الترجمة، إيديولوچية أدبية واحدة. ولا يبدو لى أنّ الإنجليز يمارسون رقابة على التكرار والمزاوجات، كما هو الحال فى فرنسا، بالنسبة إلى الترجمات ككلّ، وليس فقط ترجمات النصوص العربية. ولا يزال المترجمون الفرنسيون ينظرون إلى الشرق من خلال اللغة المنمقة والبلاغة. إلا أنّ هذه المسألة بدأت تشهد تغيراً ملحوظاً[٥] لم يعد أحد اليوم يترجم كافكا Kafka كما كان الأمر منذ أربعين عاماً. ولا دوستويفسكى Dostoievski كما كان يترجم منذ قرن. ويكفى الشعر أن يتخلص من نمط من حب الشعر يدعى المعرفة الشعرية، لكنه ليس إلا تزويراً لها، وهذا ما يشكل مسافة أكبر من تلك التى توجد بين اللغات. مسافة تجعل منا معاصرين وهميين. يلزمنا مستقبل لنعوض عن ماضينا.

إن قراءة الشعر هى دائماً، بلا شك، تحويل ونقل من شعر إلى آخر. وهكذا، من القراءة إلى الكتابة، يتحول الخطاب حول الشعر إلى مجاز من مجازات الشعر. إن وجهة النظر الفرنسية حول الشعر العربى، لا سيما حول شعر أدونيس، تؤلف مجازاً خاصاً. وهذا ما يحتمه اجتياز المسافة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى المسافة التى تفرضها الترجمات باختلافاتها التى يتعذر إدراكها. ذلك أن فعل القراءة والترجمة يحدده فعل الكتابة المحدد نفسه. كتابة فى، كتابة مع، كتابة مثل، كتابة بعد، وكتابة ضدّ. أسوأ عدو للشعر هو الشعر نفسه. وهذا كله يدفعنا نحو المسائل الشعرية التى يطرحها أدونيس، والشاعر يكتب ضدّ نمط قرآنى وشعرى. فعل الكتابة لا يشجع على قراءة الشعر، بقدر ما يشجع على القراءة فى اتجاه الشعر. وهنا تطالعنا إمكانية علاقة بين الشعر الفرنسى وشعر أدونيس. وفى هذا الشعر دعوة للشعراء من أجل إعادة كتابة الشعر العربى، انطلاقاً من معرفة شعرية باللغة.

وبقدر ما تفترض هذه المعرفة شعرية للإيقاع، من حيث هي واقع تاريخي، وليس في إطار نظريتها الشكلية التقليدية التي تجمع بين الإيقاع والوزن بقدر ما تؤدي إلى تخليص اللغة من تأثير المظهر الصوفي. والمقصود هنا اللغة العربية كما استوعبها ماسينيون (Massignon). ولئن كانت هذه اللغة جميلة، فإن جمالها يأتي من عالم آخر غير الشعر. يأتي من المقدس، من المقدس الممزوج بالشعر، وبشعرية اللغة.

إلا أن ثمة قطيعة أساسية بالنسبة إلى الحداثة في الشعر الفرنسي، وكذلك في الشعر العربي، لكن من زاوية مختلفة: إنها قطيعة مع التحالف القديم بين المقدس والشعر، وهي تتحقق كلّ مرّة بصورة مختلفة. فالتقاليد الشعرية وتخاذلها الخفي واتفاقها مع القوى المسيطرة تقضي بحجب هذه القطيعة وإنكارها عبر النبل المزيف للقداسة.

يملأ الله بحضوره الشعر العربي. حضور تسميته وحضور اللغة القرآنية. إنّ مشكلة الشعر الحديث هو هذا الصراع مع تشابك اللاهوتي والشعري. ولا يتحرر الشعر من ذلك إلا من خلال التخلي عن اللاهوت، وبلوغ الإلحاد الشعري والمنهجي. وهذا ما نميزه، بالطبع، عن مسألة الإيمان. والكفر في الشعر يتأتى من النثر، ومن شعرية سلبية. وهذا ما يترك، بالمقابل، أثراً على الكتابة، باللغة الفرنسية (أي باللغة التي تنقل النصّ الأصلي)[٦]، ومن هنا، فإن النثر واختبار فعل الترجمة هما ذخيرة القصيدة ورحمها.

يملك العربي في القرآن لغة يثق بها، وبإيقاعها، وهذه الثقة هي التي تضمّن اللغة، كما يقال، بعداً إلهياً. لغة تمنع صياغتها مرة ثانية. لكن ثمة ما يعارض هذا المبدأ، ويطالعنا في النثر الرافض، نثر التجربة الداخلية كما يتجلى عند النفري.

لقد شُبه شعر أدونيس بالشعر السابق للإسلام، وبمرجعية كبيرة أخرى هي الشعر السلبي الذي عرفته الصوفية.

لكن لا أحد يستطيع أن يحدد شعر أدونيس أكثر من الشاعر نفسه، وهذا ما يطالعنا في كتابه (الشعرية العربية).

التعزيم شعر اللغة. سحر الإلهي والمقدس، إلا أن مشكلة الشعر على عكس ما نظن، هي أن يحقق الشاعر عكس ما هو تعزيم وسحر. لغة داخل اللغة وضدها في آن. وهذا موقف من مواقف أدونيس: سلبية شعرية.

والسلبية الشعرية تقدم للعالم ما يقدمه اللاهوت السلبي لله[٧]. إنها تجريبية الشعر وسياسته:

عشت أقصى، وأجمل ما عاشه شاعرٌ:

لاجواب.[٨].

ترتبط العلاقة بالله مع العلاقة باللغة. وهذا ما يكشف عنه اللعب بالكلمات في قصيدة إسماعيل «والله آه»[٩].
في (المطابقات والأوائل)، كتب الشعراء الأساطير:

مثلما تكتب الشمسُ تاريخها، -

لا مكان...[١٠]

شعر ضدّ المدح. إن أسوأ ما يمكن الشاعر أن يقوله بصدد هذا العالم هو المدح، والـ «ليس لي إلا الخير لأقوله». وهكذا: جعلت الكتابة مهوى.[١١]

الكتابة تعيد صنع العالم بدلاً من التركيز على تسميته لتمجده وتعيد صياغته. إن النظام الذي تبتكره اللغة يختلف عن النظام الذي تبتكره الطبيعة:

سمّينا

شجر الزيتون علياً

والشارع فاتحة للشمس،/

الريحَ جواز مرور

والعصفورَ طريقاً[١٢]

أما بالنسبة إلى النظام الاجتماعي المطبوع بالدم والرماد، فنقرأ:

هذا زمنٌ
يتفتح فى رحم الأشلاء، - (١٣)

ونقرأ فى قصيدة «إسماعيل»:

جثث - وتعجز أن تميز: أيها
سيف يجز، وأيها
عنق؟ يجز، وأيها...(١٤)

يطالعنا أيضا:

والنار تعرف ما أقول (١٥)

وهذه القصيدة حول المدينة:

سامروها، أطيلوا السمر
إنها تُجلس الموتَ فى حضنها
وتقلب أيامَها
ورقاً شائخاً، -
احفظوا آخر الصّوَرْ
من تضاريسها
إنها تتقلب فى رملها
فى محيط من الشرر
وعلى جسمها
بقع من أنين البشر. (١٦)

إن تسمية الموت والجرح والجنون لا تنفك تتردد فى هذا الكلام المتحول دائماً:

قاتلٌ فى هواء المدينة، يسبح فى جرحها، -
جرحها سقطة
زَلزلت باسمها - بنزيف اسمها
كلّ ما حولنا
البيوت تغادر جدرانها
وأنا لا أنا. (١٧)

يلتقى المجاز واللا مجاز ويبطل أحدهما مفعول الآخر، حين يكون الموضوع هو الرفض:

ثم أملأ الكؤوس بخمرة الفجيعة وأنادم الرفض(١٨)

نداء يتكرر، يسميه رامبو «المجهول»:

موت أن تحيا بأفكار ماتت
الأفكار كلها لكى تموت من أجلك
وأنت أيها الطوفان يا صديقى تقدم(١٩)

الشعرية لا لاهوتية. يرد فى (أغانى مهيار الدمشقى):

أعبر فوق الله والشيطان

دربي أنا أبعدُ [...]

وأمحو لغة الخطيئه(٢٠)

هكذا يعيد أدونيس، من جهته، ابتكار الأسطورة متبعا مسارا تخيليا من خلال المدن والشعر:

انعطف نحو كنيسة السان ـ جيرمان، لكي أحيي أبولينير: سلام، أيها الشبح، أنت أيضا(٢١).

ويمر البعد الملحمي عبر تماثل الأنا مع الشهداء كلهم، ومع الكوني (Cosmique) في الوقت نفسه:

وحينما نزلت في مقبره

والشمس تلتف على كاحلي

كالعشبة المسكره

حملت للجوع قرابينه(٢٢)

تتحرك اللغة حيناً وكأن الانصهار قد تحقق:

جسدي قباب الأرز،

والنهر المسافر، والنخيل(٢٣)

وحيناً آخر، لا تعود اللغة سوى قول الرغبة، جاء في (الوقت المدن):

اريد أن أكون سميًا للضوء

[...]

أريد أن أرادف الريح.

الملحمة قول المتحول:

والدنيا هاربة

والأشياء نبوءات خرساء(٢٥)

يلعب أدونيس بسهولة لعبة البعد الخرافي والأسطوري، منذ (أغاني مهيار الدمشقي) حتى (الوقت المدن):

وكانت أهداب خان الخليلي تكبر وهي تنظر إلينا، فيما يرسم حي الحسين طبيعة من خلائق تتدرج في أبابيل الشكل(٢٦).

المراجع القديمة تدفع إلى تغيير العالم عبر الشعر. في (المطابقات والأوائل)، تطالعنا أسماء كل من جلجامش، النفري، أبي تمام، أبي نواس، وكذلك بودلير وريلكه. إنه حضور البطل الأسطوري والشعراء القدامى. ويعتبر الشعر أحد النشاطات التي تتحول معها الوحدة ـ الحقيقة ـ الكلية إلى سؤال بلا جواب. وتنحت القصائد مناخات عدة: الحزن في قصيدة «جلجامش»، والمنفى في قصيدة «النفري»، و«المدى في وجهنا» في قصيدة «أبو تمام»، ونقرأ في قصيدة «أبو نواس»:

وأنا عابر

بالسماء يلتطم.(٢٧)

وفي قصيدة «الثورة» أيضاً، يبقى السؤال بلاجواب:

لا أعرفك الآن، سؤال:

هل أنت الحبر أم الممحاة؟(٢٨)

إنه جواب شعري. والشعر، إذن، نبوءة. وثمة قرب غير متوقع بين التعبير التوراتي «النشيد هو المنشد»، وما تقوله قصيدة «أبو تمام»:

يحدث أن يصغي شعري، وأن

يقول للشمس: هنا عهدنا

صرنا دمًا فردًا، وصار المدى

في وجهنا، مستقبلا للكلام.[٢٩]

والنظر في الحلم، انعكاساً أو درجة، يطالعنا فى قصيدة «التجربة»:

ورأيت كأنى أنام.[٣٠]

مع ذلك، هناك ثناء فى ما يقوله أدونيس، وهذا ما يتناقض، ظاهراً، مع موضوع الرفض، لكنه لايشكل سوى فتات ضمن القصيدة اللانهائية.

فى مجموعة (احتفاءات)[٣١]، تحتشد الألغاز والحلول فى عبارة واحدة:

الهواء

العاشق الوحيد

الذى ينام مع النار فى ثوب واحد.

الأمثال الجديدة لحكمة قائمة:

الريح تعلم الصمت

مع أنها لاتتوقف عن الكلام.

إعادة تحديد دائمة للعالم. هنا، وكما يقضى الثناء، تتجمع الأسماء:

حمدًا لغلالتك لأرجوان آبنوس غابة تتسع بحر يهدر للحالة النباتية غيك للجوع العيد الذراعين المخمل المستطيل الدائرى القوس النشوة الرعشة الليل سحرًا سحيرًا، حمدًا[٣٣].

ينحل التناقض فى عكس نظام الإشارات:

سبحانك يا هذا الظلام[٣٤]

فى شعر أدونيس، الشعر نبوءة الشعر. لذلك، فهو متصل بأفكار حول سياسة الشعر، ومقاومة الاضطهاد، بالأخص. ويبرز المضمون الداخلى والعلاقة بين القصيدة والأخلاق والتاريخ ـ بما هو شأن سياسى، وذلك أبعد من التناقض السطحى بين القديم والجديد، بين الوهمى واليومى، بين المجاز الذى يغير الموضوع والمغامرة الفردية.

هنا، تكمن حكمة حوار الشعر مع نفسه، منذ (أغانى مهيار الدمشقى) وحتى مجموعاته الشعرية الأخيرة، وخصوصاً فى هذه المجموعات، يتوجه الشاعر إلى الشعر، إلى شعره: «ماذا ستفعل، أيها الشعر. ما بذارك الجديد؟»[٣٥].

يتوجه إلى لغته : «آوينى، احرسينى أيتها الضاد الضاد ـ يالغتى، يا بيتى»[٣٦]. إنه قلق المنفى وأعراضه، وهذا ما يكشف أن الوطن الوحيد هو اللغة. وهى ليست الأم؛ لأننا نأتى منها فقط، وإنما أيضاً لأننا لا نفتأ نذهب إليها. إنه ازدواج الذات ما يمثله ازدواج القصيدة والحواشى والهوامش فى كل من «إسماعيل» و«الوقت المدن»، وصولاً إلى إشارات من إشارات المقدس تطبع القصيدة بطابع خاص، وتتجلى من خلال كتابة أحرف متباعدة، كما فى النص المقدس: «ألف لام ميم»، أحرف يختم بها الشاعر قصيدته «مراكش/ فاس»، أو «سين» فى قصيدة «المهد».

ويصبح المجاز، عندئذ، مجاز الشعر ومجاز الشرق. ويطالعنا الشرق هنا، عبر الجغرافية والمكان وأسماء الأحياء الدمشقية (قاسيون) ونهر دمشق (بردى)، وعبر مراجع تاريخية وأسطورية تأتى فى سياق مجازى يجعلها شرقية بصورة مضاعفة، ويتضح ذلك من خلال المفردات واللغة الخاصة لثقافة محددة. دمشق «سرة ياسمين/ حبلى»[٣٧]. والحسين أُدرج فى اللغة:

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر
يسير فى جنازة الحسين(٣٨).

من هنا، فإن شعر أدونيس هو لحظة، معبر ضرورى للشعر، وذلك بقدر ما يتماهى الحضور مع المرئى، كما يقول هو نفسه فى «ست نقاط من جهة الريح»(٣٩).

شعره ليس شرقيا؛ لأنه وليد الشرق، ولكن لأنه يبتكر «شرقه الخاص». الشعر لايأتى من الشرق. الشعر هو الشرق.

الهوامش:

١ ـ أدونيس، **أغانى مهيار الدمشقى**، ترجمة آن واد منكوفسكى، دار «سندباد»، ١٩٨٣.

٢ ـ وردت فى أنطولوجيا عيسى بلاطة: **الشعراء العرب المحدثين** (١٩٥٠ ـ ١٩٧٥)، لندن، هاينمن، ص٦٢.

٣ ـ ترجمة شوقى عبدالأمير وسيرج سوترو، «دار نول بار» (Nulle Part)، ١٩٨٤.

٤ ـ أدونيس، **كتاب الهجرة**، نقلته إلى الفرنسية مارتين فيدو، (M. Fai-deau)، منشورات «لونو ـ آسكو»، ١٩٨٢.

٥ ـ المجموعة الشعرية المعنية تعاد ترجمتها حالياً.

٦ ـ شوقى عبدالأمير، **نشيد اللغة العربية**، «نول بار»، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤، ص٨٨.

٧ ـ تطرقت إلى هذا الموضوع من خلال تحليل مقارن البلاغة والشعرية الإلهى فى التوراة والقرآن، وما تبعهما. وكان ذلك بعنوان «الله غائب، الله حاضر فى اللغة»، ونشر فى كتاب **ما معنى الله؟ فلسفة/ لاهوت**، كلية «القديس لويس» الجامعية، بروكسل، ١٩٨٥، ص٣٥٧ - ٣٩١.

٨ ـ أدونيس، **يوميات حصار بيروت**، «نول بار»، العدد الثانى، ص٦ (النص الأصلى جزء من كتاب بعنوان **كتاب الحصار**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥).

٩ ـ أدونيس، **إسماعيل**، ترجمة شوقى عبدالأمير وسيرج سوترو، دار «نول بار»، ١٩٨٤، ص٣٣.

١٠ ـ قصيدة **الشعراء** فى كتاب **المطابقات والأوائل**. صدر بالعربية عن دار «العودة»، بيروت، ١٩٨٠.

١١ـ المرجع نفسه، قصيدة «الكتابة».

١٢ ـ المرجع نفسه، قصيدة «الاسم».

١٣ ـ المرجع نفسه، قصيدة «الأطفال».

١٤ ـ قصيدة «إسماعيل».

١٥ ـ المرجع نفسه.

١٦ ـ من **كتاب الحصار**، ترجمة هنرى ميشونيك وريجين بليغ (Régine Blaig).

١٧ ـ المرجع نفسه، ترجمة أندريه فلتير (André Velter) وأدونيس. القصيدة نفسها صدرت ضمن **أنطولوجيا شعرية** عن «دار الساقى» فى لندن، ١٩٨٤. ولقد نقلها إلى الإنجليزية عبدالله العذرى. الترجمة الإنجليزية تتقيد بتركيب النص الأصلى وبطريقة طباعته، بينما الترجمة الفرنسية تستبدل الشعرية ببلاغية الشعر.

١٨ ـ أدونيس، **الوقت المدن**، قصائد نقلها إلى العربية جاك بيرك (Jacques Berque) وآن واد منكوفسكى، بالتعاون مع المؤلف، منشورات مركور دو فرانس/ أونسكو (Mercure de France/ UNESCO)، باريس ١٩٩٠، ص ١٥٦. (من قصيدة «المهد»، **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**، دار «توبقال»، ١٩٨٧).

١٩ ـ المرجع الفرنسى نفسه، ص١٩٠.

٢٠ـ **أغانى مهيار الدمشقى**، فى قصيدة «لغة الخطيئة».

٢١ ـ «الوقت المدن»، ص٢٩. **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**.

٢٢ ـ أدونيس، تاريخ الغصون، ترجمة آن واد منكوفسكى، منشورات أورفيه/ لا ديفرانس (Orphée/La Différence)، باريس ١٩٩١، ص٨٥.

٢٣ ـ المرجع الفرنسى نفسه، ص٩٧.

٢٤ ـ «الوقت المدن»، ص٤٨. **شهوة تتقدم فى خرائط المادة**.

٢٥ ـ المصدر الفرنسى نفسه، ص٧٧. (فى قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»)

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص٨٦.

٢٧ ـ أدونيس، **المطابقات والأوائل**.

٢٨ ـ المرجع نفسه.

٢٩ ـ المرجع نفسه.

٣٠ ـ المرجع نفسه.

٣١ ـ أدونيس، **احتفاءات**، ترجمة آن واد منكوفسكى بالتعاون مع الشاعر، منشورات «لاديفرانس» (La Différence)، باريس ١٩٩١، ص ٥٩. العنوان الأصلى، بالعربية: **احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة**، بيروت، ١٩٨٨.

٣٢ ـ المرجع نفسه، ص٦٩.

٣٣ ـ الوقت المدن، ص١٠٠ (من قصيدة «أحلم وأطيع آية الشمس»).

٣٤ ـ المرجع نفسه، ص٢١٧. (من قصيدة «الوقت»).

٣٥ ـ **الوقت المدن** ص١٢٣ (من قصيدة «مراكش/ فاس، والفضاء ينسج التأويل»، **كتاب القصائد الخمس** تليها **المطابقات والأوائل**، دار العودة، ١٩٨٠).

٣٦ ـ المرجع نفسه، ص١١. (من قصيدة شهوة تتقدم فى خرائط المادة).

٣٧ ـ أدونيس، **ذاكرة الريح** (قصائد ١٩٥٧ ـ ١٩٩٠)، تقديم واختيار أندريه فلتير، منشورات غاليمار (Gallimard)، السلسلة الشعرية، باريس ١٩٩١. (من قصيدة «دمشق»، **المسرح والمرايا**).

٣٨ ـ **تاريخ الغصون**، ص٢٥.

٣٩ ـ **ذاكرة الريح**، ص١٨٩.

النار الخفية

باتريك هوتشنسن*

كان يمكن أن يظل نتاج أدونيس، هذا المنفى الكبير، قابعاً فى الظل لولا الجهود التى بذلها أصدقاؤه والمدافعون عنه، ومنهم بالأخص آن واد منكوفسكى.

إن تمثل أدونيس وتحديد موقعه يشكلان، بالنسبة إلينا، مسألة لم تحسم بعد. فهو لا يسبب الاضطراب والبلبلة، ولا يكون «لغم الحضارة»، هناك فقط، فى موطنه الأصلى حيث الثقافة يسودها التصلب والمظاهر الخادعة، وإنما يشكل، هنا أيضاً، حجر عثرة أمام رؤيتنا لـ «الكاتب العربى الجيد» (الآتى، بصورة عامة، من مكان آخر، والناطق بالفرنسية بالأخص). ويحاط هذا الكاتب بنظرة غرائبية أو بنزعة تستدعى البؤس ما إن يتعلق الأمر بالعالم الثالث. ونعطيه شهادة بأنه علمانى وتقدمى، صاحب موقف قائم على الحيرة والشك، ومؤيد للغرب. كل شئ يحدث كما لو أن ثمة جانباً، عند أدونيس، ينبغى التعتيم عليه. فهو، بالنسبة إلى البعض، متأصل فى الصوفية، أو فى الغنائية، وبالنسبة إلى البعض الآخر، متأصل فى الالتزام والطليعية، وفيه أثر من المادية الجدلية.

ألا يتأتى الشعور بالغموض حيال أدونيس من صعوبة تصنيفه وأسره فى قوالب جامدة، محددة مسبقاً؟ ألا يتأتى، فى المقام الأوّل، من أن المنابع الحقيقية لحداثته تأتى من مكان آخر؟ وما الذى يجمع بين أبى نواس وبودلير، بين نيتشه والحلاج؟ كيف ينصح هوشى منه بقراءة عروة بن الورد، وكيف ينافس النفرى كلا من ماركس ولينين وماوتسى تونغ؟ هكذا، حين يكون «صوفياً»، يكون ثورياً إلى أقصى حد، وحين يكون ثورياً، يكون غربياً، ويتعذر فهمه.

* شاعر بريطانى يعيش فى فرنسا، رئيس تحرير مجلة «ديتور ديكريتور» Détours d' Ecriture.

إن الصعوبة، إذن، هى فى التوصل إلى تصنيفه. هل هو من فئة المؤمنين أم من فئة الملحدين؟ هل ينتمى إلى طليعية تاريخية أم إلى ذهنية بدائية؟ هل هو مع دعاة التقدم أم مع دعاة الظلامية؟

لكن أدونيس لاينفك يردد أنه يأتى من مكان آخر، أو بالأحرى أنه يتحرك بين الموروث والحداثة، بين هنا وهناك. أما الموروث الذى يشير إليه، فهو موروث من نوع خاص:

وهبطنا الظلام، كسرنا قناديله، وجئنا

مثل أرضٍ تحن إلى الماء، جئنا

مثل رعدٍ تدثر بالغيم/ وعد [...]

كل شئ جديد على الأرض

، والأبجديهْ

لهب،

والجنون

سفر بينها وبينى/

أفق

يتهجى الحدود الخفيهْ

، واسمنا واحد (١).

مايضايقنا ولا نتجرأ على البوح به، هو أن قراءته تتطلب معرفة تقنيات الكتابة لاسيما التحليل الماورائى لكبار المفكرين الصوفيين، أمثال ابن عربى والحلاج، أكثرمما تتطلب معرفة قصائد مالارميه Mallarmé وخلبنيكوف Khlebnikov، أو الكتابات النظرية لياكوبسون Jacobson. وقد يكون الاطلاع على التأمُّلات المرتَّلة أكثر فائدة لفهم بعض مقاطع شعره، من قراءة البيانات السوريالية، وجورج باتاى Georges Bataille، أو مجلة «تل كل Tel Quel". ذلك أن أدونيس يرسم فى هواء عصرنا المتعذر إمساكه الحدود السرية لحداثة أخرى. حدود «المظاهر المتنحية» لمختلف الثقافات التى يأتى على ذكرها الفيلسوف الهندى أشيس ناندى Ashis Nandy. إنها مناطق الرفض والإشراق الهامشية والهرطوقية، حيث تكمن موارد طاقة التغير والعالمية الإنسانية الحقة، بعيدا عن الحداثة المزيفة، وعن العالمية الباطلة لـ «النظام العالمى الجديد»:

من يراكم يرانى - أنا الوردة الأوليهْ

فى رماد المساء انكسرتُ، وبالفجر طيبت جذرى -

أوراقى الزغبيهْ

تتقاطر فى سلمٍ/

صوت آتٍ

أم خطى تتناءى؟ (٢)

هو ذا أدونيس يدفعنا إلى هذا المكان القائم بين الحداثة والموروث، فى منطقة مضطربة ومحرمة، منطقة من رفض الأحكام التقليدية كلها، وكل أنواع التجنيد والتعبئة.

ومن هذا المنطلق، ألا يشبه مهيار الدمشقى، بشئ لا يخلو من الغرابة، كلا من بيار فيدال Pierre Vidal والحلاج، وميتر إيكارت Maître Eckhart ؟

من خلال هذا العالم المؤلف من نقاط التقاء سرية، من فكر هرطوقى، ومن مقاومة لمنطق السلطة، عالم القطيعة الجذرية وإعادة العثور على إنسانية مكبوتة وعلى ثقافة ضائعة ـ من كل مكان وزمان، خصوصاً فى الأمكنة التى لم تبتكر فيها بعد الإنسانية والثقافة. من خلال هذا العالم، إذن، يرسم لنا أدونيس الطريق الصحيح، الطريق الملكى الذى يعلن عنه، من الآن فصاعداً، الشعر وحده، بأحرف من نار:

التواريخ تنهار، والنار تطغى

خطانا

لهب يتغلغل فى جثة الأرض(٣)

الهوامش:

(١) أدونيس، **كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل**، (من قصيدة «أول الاجتياح»). (تمّ الاعتماد فى النصّ الفرنسى على ترجمة آن واد منكوفسكى).

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.

الحكمة المشرقية

شارل دوبزنسكي*

- ١ -

يُعَدّ أدونيس، الشاعر اللبناني من أصل سورى، إحدى منارات الشعر العربى المعاصر. تعرّفنا إليه من خلال بعض كتبه التى صدرت فى ترجمتها الفرنسية وجعلته يمثل عندنا موقعاً بارزاً. وكان أوّلها (كتاب الهجرة)(١) الذى نقلته إلى الفرنسية مارتين فيدو Martine Faideau، وقدم له صلاح ستيتية، وصدر عام ١٩٨٢ عن منشورات لونو ـ أسكو Luneau - Ascot. ولقد شكل صدوره، آنذاك، صدمة. فالبساطة فى الأسلوب، مقرونة بقوة المنحى المجازى، تحكم مسار لغة متألقة ونبوية:

السَّماءُ انفتَحتْ
صار التّرابْ
كتُباً. والله فى كلِّ كتابْ ...
أنا هو الواضع كاعتراف
رؤياه والعلامة
فى الأفق فى لغاته الكثيرة
أنا هو الفرات والجزيرة. (٢)

* شاعر وباحث، رئيس تحرير مجلة أوروب Europe

ثم اطلعنا على (أغاني مهيار الدمشقي)، وكانت صدرت من هذا الديوان مقتطفات باللغتين الفرنسية والعربية عن دار أرفويـن Arfuyen، أما الطبعة الكاملة فقد صدرت عن دار سندباد (ترجمة آن واد منكوفسكي)، مع قصيدة/ تحية من جيفيك Guillevic إلى أدونيس. في (أغاني مهيار الدمشقي) يتأكد الإشعاع الخارق لنتاج وصفه كلود استيبان Claude Esteban بقوله:

بين الطرق البيضاء، في المنفى، ها هو يصبح ثانية سائل الغبار الميت. إلا أنّ هذا الرحيل يحمل اسماً. القوّة والنار يتداخلان في بحث النار الأكثر صفاء.

إن القُدْرة المجدِّدة لكتابة أدونيس ليست فقط مُحَصِّلة قطيعة مع الأشكال والموضوعات الجامدة، أو نتيجة اندماج في الحداثة الغربية (اندماج قد تكون له آثار سلبية في مواضع أخرى)، وإنما هي أولاً ثمرة تفكير نظري معمق وإعادة نظر في الموروث الشعري العربي، وإعادة قراءة تفعل فعل التخصيب وتشارك، على هذا النحو، في التجديد الأدبي الذي لايتحقق فعلياً إلا بإدراك أسباب الأزمة وتجاوزها.

كلماتي رياح تهزّ الحياةْ

وغنائي شرارْ.

إنني لغة لإله يجيء

إنني ساحر الغبارْ. (٣)

أدونيس شاعر ومنظر في آن. وهو يكتب الشعر والنثر بالأناقة نفسها. كتابه (مدخل إلى الشعرية العربية) يشتمل على أربع محاضرات ألقاها في «الكوليج دو فرانس»، مع مقدّمة لإيف بونفوا Yves Bonnefoy. في هذا الكتاب إعادة قراءة للإرث يمكن اعتبارها نموذجا مبنياً على الفطنة والدينامية والحيوية، انطلاقاً من صيغ وأبعاد جديدة. ويركز التحليل على الشعر الشفهي في المرحلة السابقة للإسلام («الجاهلية»)، ثم على «التحوّل الجذري» مع القرآن الذي، بحسب تعبير أدونيس، نقل العربي من المرحلة الشفهية إلى الكتابة، من ثقافة اليقين والارتجال إلى التفكير والتأمل، ومن النظرة التي تكتفي بملامسة سطح الوجود إلى تلك التي تبلغ أعماق الوجود وتعانقه في أبعاده الماورائية.

وتبدو هذه المراجعة الدقيقة للآثار والمنابع، أخلاقية بقدر ماهي شعرية. إنها تقويم للإبداعية الشعرية عند بعض كبار الشعراء والنقاد القدامى، ومن بينهم أبو نواس، أبو تمام والجرجاني ـ ويرى أدونيس في شعراء القرن الثامن والتاسع والعاشر، المعادل لكل من بودلير ورامبو ومالارميه ـ، كما يتوصل إلى الكشف عما يجب أن تكون عليه، في الوقت الراهن، ملامح الحداثة العربية.

بعيداً عن النقد الغامض والمتصنع، يقدم أدونيس، في كتابه حول الشعرية العربية، بحثاً أخاذا ومهما. وهو يعرف كيف يستخدم المعرفة والفكر والمراجع لتوضيح مقولاته، بحيث إن الموضوعات المتشابكة والمعقدة، لاتبدو أبداً جافة ومستعصية على القراءة والفهم. ولذلك، فلا حاجة إلى أن يكون القارئ متخصصاً لكي يعنى بالموضوعات المطروحة. إن معالجة تاريخ الشعرية العربية ونشاطها، كما تطالعنا عند أدونيس، إنما تتم من خلال سيطرة تامة على أدوات الكتابة والفكر، وهذا ما يوقظ فينا أصداء كثيرة ومتنوعة.

ـ ٢ ـ

لا يتغير شيء، بالنسبة إلى الكاتب، سواء كان المنفي إرادياً أو غير إرادي. فالمنفى، على أي حال، يدفع الكاتب إلى الذهاب خارج نفسه، إلى إعادة ابتكار طبيعة ثانية له، أرض ثانية تقلد الأرض الأم، مكان سري يغذي الروح. من هنا، اختار أدونيس أن يعيش في باريس. أما نتاجه الذي عرفت آن واد منكوفسكي كيف تنقله إلى لغتنا بنجاح، فيتخذ بعده الصحيح بوصفه إحدى أبرز علامات الحداثة العربية.

إن صدور المجموعات الشعرية الثلاث: (صحراء) (ترجمة أندريه فلتير بالتعاون مع الشاعر)، (احتفاءات) و(شهوة تتقدم فى خرائط المادة) (ترجمة آن واد منكوفسكى)، يجعلنا نحيط بمسيرة شعرية فى أوج عطائها وتألقها. وتجمع كتابة أدونيس بين كثافة التعبير وأثر الصورة المخالفة للمألوف وفرادة اللغة ودقة البنية الشكلية. يعتبر أندريه فلتير فى المقدمة التى وضعها لقصيدة «صحراء»، أن أدونيس:

ساحر الغبار، وأنه التائه الدائم الذى يلتقط الأصوات المحروقة، والصراخ فى بقايا العدم، ونداءات النشوة والنبض المبعثر للعرافين.

هذا الذى أسس، مع يوسف الخال، مجلة «شعر»، هو شخص مقتلع الجذور يعيد ابتكار وطنه من خلال اللغة الشعرية، ويمد هذه اللغة بالماء الصافى والخصب، حتى حيث تسود الصحراء، عبر سطوع الحكمة الشرقية.

عند أدونيس، رفض لكل وهم وتضليل. وهذا لايعنى أن موقفه مرادف لخيبة أمل. فهو تعلم من البحر كيف يخرج من نفسه ليبقى فى نفسه. وفى كتابه الرائع (شهوة تتقدم فى خرائط المادة)، يرفض أدونيس مفهوم الشاعر المستغرق فى أنانيته المبدعة والمتقوقع فى رؤيته للعالم. فهو يتكلم عن نفسه بضمير الغائب: «سمى اللغة امرأة/ والكتابة حبا». لكن علينا ألا نخطىء هنا، فهذه الكتابة تكتسب قوة من الحب الذى يحملها ويشبعها ويمغنطها:

هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ فى فرج الأرض،

هكذا أحضنك وأقول ـ من جديد

أنت الجسد الذى يُسمى الغد

وعلى هذا الجسد يُرمَى نرد التاريخ.

هذه لغة ترشح بـ «نشيد الأناشيد». انفعال أورفيوسى وايتمانى (نسبة إلى الشاعر وايتمن). لغة قريبة من هوجو، حين يتحدث أدونيس عن صاحب (البؤساء)، وعن:

عمال يعودون كل ليلة إلى أكواخهم يحملون عيداناً ليست إلا أفخاذاً لآخرين عاطلين عن العمل.

يستدعى الشاعر أيضاً ـ فى باريس التى يجوبها، بلا كلل، بأحلامه ـ رامبو ومالارميه. يقول: «سأبتكر علم أخلاق خاصاً بى». وفى ذلك تعبير عن زهو يسوغه هذا الكلام الكاشف:

لأكن حكيماً ـ لأتذكر دائماً أن الحب والمرض من عائلة واحدة.

أن تكون حكيماً، بالنسبة إلى هذا الشاعر الكبير، فهذا لايعنى أن تكون «عقلانياً»، بل على العكس من ذلك، أن تبتكر فلسفة قائمة على القلق والحيرة والمجازفة. أن تبتكر شعراً يسمح لك فعلاً بأن تتآخى مع الشمس كما لو أنك دوّار الشمس.

الهوامش:

(١) مختارات من ديوان كتاب التحوّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل.

(٢) من قصيدة «الصقر».

(٣) من قصيدة «أورفيوس».

أدونيس، الجرح، النار

سيرج سوترو*

من أنا؟ من يموت؟

الجرح هو المحور. من إسماعيل إلى مهيار ومن مهيار إلى إسماعيل، شفتان لا تلتئمان أبداً:

مهيار:

للّغة المخنوقة الأجراسْ
أمنح صوت الجُرحْ
للحجر المقبل من بعيدْ
للعالم اليابس لليباسْ
للزمن المحمول فى نقّالة الجليدْ
أشعل نار الجرح؛

وحينما يحترق التاريخ فى ثيابى
وتنبت الأظافر الزرقاء فى كتابى
وحينما أصيحُ بالنّهارْ ـ

* شاعر وباحث فرنسى.

من أنتَ، من يرميكَ فى دفاترى
فى أرضىَ البتولْ ؟
ألمح فى دفاترى فى أرضى البتول
عينين من غبارْ
أسمع من يقولْ :
«أنا هو الجرح الذى يَصيرْ
يكبر فى تاريخكَ الصغير.»[1]

إسماعيل:

وخَرجتُ تحضننى الجراحُ ، وأحضن الأرضَ القتيلَه ،
أبْنى خيامىَ فى دمى.[2]

حقل هذا الجرح العالم والشعر، التاريخ والشفافية. ولفرط ما هو عميق هذا الجرح، يبدو حقلُه جلياًوفسيحاً. والعالم؟ لنستمع إلى عالم أدونيس: «الأرض»، «الهاوية»، «الأيام السبعة»، «ملك الرياح»، «البلاد القديمة»، «مرآة الحجر»، «حجر الصاعقة»؛ والأرض ثانية: «الأرض الوحيدة»، «أرض السحر»، «الأرض الثانية»، «أرض الغياب»؛ والرياح العاتية: «رياح الجنون»، و«الرياح المضيئة»، ورياح العطش والنار.

الفجر يقطع خيطه، «ريشة الغراب» ترسم «طرف العالم»: هكذا يطالعنا، من خلال بعض العناوين، عالم أدونيس الجوهرى والأصلى والجديد. إلا أن هذه الشفافية هى عرضة لتقلبات التاريخ. أما بالنسبة إلى الشعر، فإن الزخرف العارى الذى يلطخ بالدم هو الذى سيلتزم بتصفية صوته (صوت الشعر): الجرح يباشرعمله. من أنا؟ من أنت؟ من يموت؟ ها هو تحطيم التاريخ. ها هو جسد العالم فى حقل الغمام وأنقاض يتوارى وراء الكلام. هاهى الـ«دعوة للموت»، «مدينة الأنصار»، الثورة، «العهد الجديد»، «لغة للمسافة» و«لغة الخطيئة»، «الكتاب»، «جسر الدمع»، «السدود»، الخيانة، «قربان»، «الجثثان»، «الرايات»، «الزمان الصغير»، «الطوفان»، «الموت المعاد» لـ «مرثية بلا موت». ها هو «الاجتياح» و«القوقعة»، و«عودة الشمس».

لكن خنزير التاريخ البرى، الآتى من الغابة الخرافية، لن يستطيع التغلب على الشاعر حتى لو تمكن من قتله. فاسم الشاعر يمحو الأسباب،وجرحه، بين الصدى والنداء، عطش للشعر والشفافية والتواطؤ. هكذا نلتقى مع أدونيس بـ«الشعراء»، و«الشاعر»، و«التائه»، ونلتقى بالرفض والمنفى والأغنية والنجم وآخر السماء» و«البربرى القدّيس» و«الحضور»، و«الإله الميت» والـ«صلاة» و«المصباح»، و«أورفيوس»، و«رؤيا»، و«البرق» و«تائه الوجه». نلتقى بالتائهين والمسافرين والأطفال، والأصداف، و«العصر الذهبى» والتجربة والحبّ والسِّفر. ها هو قيس، وجلجامش، وبودلير وأبو تمام، وريلكه، والنفرى، وأبو نواس وسان ـ جون برس. ها هو «الحصاد» و«مزامير» «نوح الجديد»، و«أوّل الظنّ»:

ها أنا أولَدُ الآنَ ـ
أرنو إلى الناس :
أعشقُ هذا الأنينَ/ الفضاءْ
أعشق هذا الغبار يغطىّ الجبينَ/ تنوّرتُ
أرنو إلى النّاس ـ نبعٌ / شَرَرْ

أتقرّى رسومىَ ـ لا شكلَ غيرُ الحنين
وهذا البهاءْ
فى غبار البشَر.(٣)

هنا يحدث تغيرجوهرى، فالعالم تسرب إلى الشعر حقا، والتاريخ يدخل البلبلة ويعمل بصورة مكشوفة. يكشف الفيلسوف هنا الحركة الغامضة لجدلية مزدوجة، بيئما تتبين للشاعر، فى هذه الحركة،خاصية النار: العالم يضغط على الشعر ليلقحه بالإنسانية. والتاريخ يعتدى على الشفافية ليؤسس لحقيقة ما. وبفضل تفاعل لغة الرماد والبلور، يروى الشعر نثر البشر، ويغتذى، فى هذا الإطار، بالمدى والصداقة، حين يكتشف التاريخ فجأة أنه محاصر من الداخل بوضوح مثير للتأثر يخرق مسوغاته ومعالمه وأفكاره. مع أدونيس نشاهد خلخلة للإشارات، نارا لا تنطفئ فى منتصف الطريق. العالم، وهو جمر ومحرقة دائمة الاشتعال تحت الشعر، يرى كيف يستقر، بين اللهب والفسفور، الواضح والصافى وحيوية القصيدة. والتاريخ ـ حراقة(٤) فاتنة، وهى، فى أيامنا هذه، إمبراطورية المظهر بامتياز ــ هو نفسه مثقوب، ملغوم، مسكون بالشفافية. يقول الشاعر فى «أول الصداقة»(٥):

فى العام الألفينْ ـ
أعْنى الآنَ، عنيتُ غداً ، أو بعد غد ، أدعوكَ إلى مائدتى
وتكونُ الشمسُ ، يكون الماءُ ، يكون العشب ضيوفاً/
نتخاصم : أىّ رؤانا أعصفُ ،
أىّ خُطانا أنأى ـ
نتصالح تحت سماء الشعرِ ،
ونعلن مملكة الخصمين ـ
ووحدةَ هذين الخَصْمينْ.

ونقرأ أيضا:

الشاعر:
يصنَع من كَفَنِ التاريخ سريراً آخرَ ، يولَدُ فيه .(٦)

التاريخ:

الذّين أتوا ليضيئوا ، يموتونَ
والشمس تسطعُ فى قُمقمٍ أو تكيهْ
باسم صحرائنا العربيهْ/

إنها لحظة الخرافهْ
إنها رعشة الوصول إلى آخر المسافهْ .(٧)

«والأرضُ تدخلُ فى السُّعال المعدنى»(٨) ... لعب، مواجهة، ذهاب وإياب، عبور دائم لضفاف العالم فى اتجاه الكائن، مع القنابل الموجّهة إلى بيروت، ومفارقات النقرى فى الدّم. من أنت؟ مَن، للموت؟ من، للحبّ؟ إنّها لازمة مزخرفة، فى إطار الصوت نفسه، تتكرّر دائماً فى (أغانى مهيار)، توجه الـ«مفرد بصيغة الجمع»، تدعم عقد القصائد

التي تتألف منها (المطابقات والأوائل)، وتتوكّد تماماً في قصيدة «إسماعيل». من أنا؟ من يموت؟ أليس ذلك ما يصعد من الجرح ويحفر فيه العمق؟ أليس هو الذي يحافظ على المباح؟ ويصرّ التاريخ على وجوده حين ينزع القناع، ويقدّم وجهه عارياً للشاعر. وعلى هذا الأخير ألا يشيح النظر وأن يواجه التحدّي. هكذا فقط يستطيع أن ينتصر على الأفول، أو على الأقلّ أن يواجه:

إسماعيل:

مازال حبر الكهف يرسم فأسهُ
في قلب عصرى : لست منه ، أنا نقيضٌ :
حفَّار أحلام ، ـ غيومٌ
وعدت ببرق(٩)
....
أدعوكَ إسماعيلُ ، أفتتح النهاية : لست نَسلكْ
أجتثُّ نفسى منه ، ـ أهلى :
قتّال آلهة ،
وخالقُ غبطة ،
ومحررٌ ...
أعطيتُ قبلكَ جنتى حواءَها
ورأيتُ وجه الله َقبلَك .

«ورأيتُ وجه الله قبلك...» من الذى يتكلّم هنا فعلاً؟ إذا قلنا ببساطة إنّ أدونيس هو الذى يتكلّم، فمن هو، إذن، أدونيس؟ أتخيّله بعد أن كتب هذه الأبيات وأشعل غليونه، متنبهاً إلى مستوى التّبغ، إلى القَدّاحة، إلى انحناء محْرَق الغليون المشتعل، والنَّفَس يتهيأ للنكهة المقبلة. ليس متهوّساً ولا هاذياً هذا الرجل: رجل التائهين، والمجانين، والعشّاق، والفقراء، والصوفيين المنسيّين، والضائعين، والمذبوحين، والأطفال المسحوقين، والقبائل التى تباد، ومنفيى كلّ يوم ولا مكان. ويطالعنا فى (مهيار):

الضّحى محترق الوجه شريدٌ
وأنا موتُ القمرْ

تحت وجهى جرَسُ الليل انكسرْ ،
وأنا الذئبُ الإلهيّ الجديد .

الذئب الإلهى! ملحد شفّاف! تتّقد ناره وتغتذى من صمت ينبجس منه وينبعث مثلما يتحوّل المطر إلى نبع. ثمّة لغز وأناقة فى شعر أدونيس الذى يجرف المجزرة والمحرقة، الجرائم ومحاكم التفتيش، وذلك كلّه بعيداً عن الصيّاح والانفعال، فلا يفسد الفكر ولا دقّة الغناء. وتبقى القصيدة فى موضع الإصغاء تماماً. وها نحن أمام كلام يعرف كيف يسترق السمع، انطلاقاً من نوعيّة الصمت التى يفصح عنها، وهنا تكمن قيمته لأنّه كلامُ القلب. إشارة الكشف تظهر حتى فى الترجمة، وتشقّ طريقاً يدعونا إليه أدونيس. ولايكتفى هذا الطريق، طريق اللازمة، بأن تستجوب الهويّة ـ العربية، البابلية، السومرية، أو غيرها: الهويّة الشعريّة، التاريخية (الهامشيّة أو التى تعيش حالة اختلاف وقطيعة، أو

ائتلاف، إلخ.)، لكن سؤالها يذهب أبعد من الهوّية بما هى جرح، ويحفر فى الكائن، بما هو جرح أيضاً، ويحلم، من خلال بعض ملامح النار الأنطولوجيّة، بوطن اللامكان فى منطقة غير منتهكة تلتقط الجرح وتغذّى النار، والجراح كلّها، والنيران كلّها: بوعى كامل.

وها نحن، مع عملية الحفر والتنقيب التى يقوم بها الشاعر، نجد أنفسنا على طريق اللاطريق! إلى هذا الموقع، يقودنا أدونيس، دون دليل ولا كلمة سرّ، عبر بعض المقاطع اللفظية الجلية وهذا الحاجز الغريب:

حالتك الاكثر علواً تخلّ بتوازن المدى ...

وزاد المسافر هو مبدأ الشكّ عند مهيار الدمشقى:

وحيْرتى حيرة من يُضىء

حيرةُ من يعرف كلّ شئْ...

لاينهى أدونيس كلامه بل يستهلّه دائماً:

الفرْق :

منذ أسْلمتُ نفسي لنفسي، وساءَلْتُ :

ما الفَرْقُ بيني وبين الخرابْ ؟

عشتُ أقصى وأجملَ ماعاشه شاعرٌ :

لا جوابْ(١٠)

من أنا، أو من أنت ـ ما الفرق؟ من يموت؟ الذى أنا هو؟ من أنت، إسماعيل؟ من أنت، أدونيس؟ تقول لإسماعيل: «كيف أراك لحظة لا أراك ؟» وأسألك بدورى: كيف أراك لحظة أراك ؟ أرغب فى أن تخرج من أدوارك، بدءا من تلك التى استأثرت بك. فثمة فى لا أجوبتك وقار، ترقب ورهان أولى. لنترك، هذه المرة، «إسماعيل» و«الجنون»وجها لوجه:

الجنون:

والجنون الذى قادنى لايزال أمير الجنونْ

وأنا سيّد الضوء ـ

لكنّنى كى ألامس أقصى المسافات

أخلع نفسى ، حينا ،

وأخرج من خطواتى

وأتوّجُ نفسى

ملكاً ، باسم ضوئى ، على الظّلمات .(١١)

إسماعيل:

ياصورةً وستجئُ ، يالغتى وحبّى

إن كنت واحدةً ، فباسمكِ ـ باسم هاجسك الكثير ، أنا أنا ، ـ

وأنا سوايَ (كأنّ إسماعيل يخلع نفسه من نفسه)

غَسقٌ وتبتهج الطبيعة بالغسقْ

ودمي نشيد للغسقْ، -

....

هذا هو الغسقُ الجميلُ - قتيله يرث القتيل

هذا هو الغسق الدّليل.[12]

يقيناً، نحن هنا أمام أبواب معبد لا يدنّس أبداً، مع أنّه يشفّ من خلال كلّ كلمة. وحده الهرطقيّ يحافظ على ناره، وهو يدعى أدونيس.

الهوامش:

(١) أغاني مهيار الدمشقي، من قصيدة «الجرح».

(٢) من قصيدة «إسماعيل» .

(٣) قصيدة «أوّل الظنّ» ، من كتاب **القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل** .

(٤) سفينة كانت تستعمل قديماً لإحراق سفن العدوّ .

(٥) من **المطابقات والأوائل** ...

(٦) المرجع نفسه ، من قصيدة « الشاعر» .

(٧) المرجع نفسه . من قصيدة « أوّل التاريخ» .

(٨) من قصيدة «إسماعيل»

(٩) المرجع نفسه.

(١٠) من **كتاب الحصار** .

(١١) من قصيدة «الجنون» ، **المطابقات والأوائل**.

(١٢) من قصيدة «إسماعيل» .

مهيار، مُسافِرًا

كلود استيبان*

لا أدرى إذا كان الإنسان يصبح، فى نهاية المطاف، مماثلاً لاسمه. ويبدو أدونيس الذى اختار اسمه متطابقاً ـ حتى فى أوج عطائه الشعرى ـ مع قدر أدونيس القديم الموسوم بالهجرة والتضحية، أدونيس الأساطير السورية التى تتخاصم فيها دائماً أفروديت، ربة النهار، ومنافستها برسيفون، أسيرة الظلال . ومهما كانت ساطعة كلمة الشاعر، وطموحةً فى قولها ودعوتها، فإن ثمة تساؤلاً يأتى من جهة الغموض يقتلعه من اليقينيات، من وعود الطرقات المرسومة، من المظاهر الهادئة للأشياء. أدونيس يحل رموز العالم، لكنه لا يعترف أبداً ـ مثل مهيار الدمشقى الذى يتكلم بصوته ـ بهذا القرار الذى تؤكده الكُتُب. فهو لا يلتقى إلا نفسه وهذا العطش فى نفسه لفهم أفضل للأنقاض التى ربما كانت، بالأمس، صرحاً مشرقاً لا تشهد عليه اليوم إلا حفنة رمل متناثرة فى الريح.

*

إن كلام أدونيس هو كلام محترق. إنه كلام طائر الفينيق الذى لا يريد، بل لا يستطيع أن يولد ثانيةً من رماده، إذ لا يمكن الادعاء، فى الواقع، أن الكلمات تتخلص بسرعة من السواد، أو من الفراغ الذى صدمها ولا ينفك هذا الشعر الطالع، بلغته وبقيمه الروحية، من عالم ثقافى سعى أن يحتل موقعاً ـ لا ينفك، منذ الكتابات الأولى وحتى (كتاب الهجرة) وما تلاه من كتب، يشق طريقاً مختلفاً، ويختار الأفق كحد للبحث يتعذر بلوغه، ويؤسس فى مكان

* شاعر وباحث، أستاذ بالسوربون.

آخر أكثر بعداً في كل مرة، ما يسميه (الشعر)، بعناد وبشغف، وطناً. وهو وطن بلا حدود أو تجزئة . وطن لا يتكون فقط على مستوى الرغبة الفردية، وإنما أيضاً على مستوى النظرة إلى الآخر، والاعتراف المتبادل.

على هذه الأرض، أرض الشرق التي شاهدت، أكثر من غيرها، الإشراقات النبوية، يسترجع أدونيس نبرات مؤلف المزامير أو النبي. لكن مزاميره نابعة من الشعور بأنه محروم من كل عوْن رباني، ونبوءاته مصنوعة من جفاف وحدس. تائه هو، ولا يخشى أن يكتب لأبناء عصره ، في كل ما يكتب، نشيداً للمنفى، صلاةً للغياب. فالشعر (ومعه حاجتنا إلى تدفق جديد) لا يستطيع العودة إلى حديقة المعنى الأصلية إلا من خلال طريق الهجرة والرحيل، ورفض المعاني الجاهزة. وتمثل القصيدة بدورها، عبر تكونها اللفظي وفتاتها ومحطاتها نوعاً من حج لا يرتوي إلى مكان مقدس يختفي، بمقدار ما يظهر. «شكاك» هو، وليس حاصد عقائد. ويبقى مخلصاً، حتى لو بدا في الظاهر عكس ذلك، لحضور سري ومطلق. إنه الحضور البريء والثابت الذي يدوم تحت قبة السماء، أو «في الأزرق المعبود»، بحسب تعبير هولدرلين.

وإذا كنت أذكر، قصدا، كلمات هذا الشاعر، فلأن حداثة أدونيس، فيما وراء سيرورتها الخاصة، توقظ فينا، نحن القراء في الغرب، أصداء القلق نفسه، والتساؤل نفسه الذي أطلق في الماضي، وبقوة لاتزال راسخة، ضد صمت الآلهة. ويتجلى هذا التساؤل في صوت هولدرلين، بالتأكيد، ولكن أيضاً، وربما بصورة أفضل، في صوت جيرار دونرفال الذي يعلو ويرتعش في مجموعاته (مسيح الزيتون) (أرتميس) و(دلفيكا). أدونيس، بدوره، بكى إلهاً ميتاً. توسل إليه بين الأنقاض. واقتفى أثر وجهه في الصلوات واللعنات. لكن الإله لم يستجب له عبر الكلمات التي دمرتها ذكراه. ولن يستطيع الوقت أن يعيد نظام الأيام القديمة. هل كان نرفال يؤمن بهذا النظام؟ أدونيس، من جهته، لا يؤمن به على الإطلاق، إلا أن كلامه حاضر هنا، في هيئة المصلي، يصوغ من الفاقة ناراً، ومن الليل وعداً بفجر. إنه، على سور الصمت، مراقب أخير، مجرد حارس في أقصى أطراف العالم، يتأمل، ويبتكر مستقبلنا.

*

في جبيل، لاتزال الأسطورة تروي لنا أن الوردة تُبعث بيضاء. لكنها مع عودة كل ربيع، تكتسي الأرجوان، في ذكرى أدونيس، الابن المدمى للأشجار، خادم الحب الحقيقي.

بُعدٌ لمجهول ما

روجيه مونييه*

الاستجابات التى يستدعيها نتاج أدونيس ليست من طبيعة أدبيّة وشعريّة فحسب. وأُحَدِّدُ أكثر، فأقول، بصدد عالمية أدونيس، ما يولّده شعره فى نفسى على صعيد ما سأسميه الرؤيا، لا على صعيد الأفكار.

لا أستطيع أن أقرأ أدونيس دون أن ينفتح أمامى، فجأةً، ما يشبه الفضاء العقلى. و «ينفتح» هى الكلمة الصّواب؛ ذلك أنّ المقصود فعلياً هو الشئ المنفتح، بصورة مدهشة وخارقة.

فى نسيج الكلمات والصور والنشيد، ينبثق بُعد مجهول لا يمكن اعتباره إلا بُعْداً لمجهول ما. وهو ليس حاضراً هنا، لكن الإشارة إليه قائمة فى نسيج الكلمات. ويجذبنا كالمجهول. إنّه يُنادينا حتّى وإن كان لا يُسَمّى أو يُمثّل. ينادينا جميعاً ، ولا يفرق بين أعراف وثقافات وإيديولوجيات ومعتقدات، عبر الهزّة التى يحدثها فينا. إنّها هزّة تطول العروبة أوّلاً، لكنّها تذهب إلى أبعد من ذلك، وتولّد نوعاً من التمرُّد ومن اليقظة التى يجب أن تكون عامّة، بالمعنى الأجمل للكلمة؛ أى بالمعنى الكونى.

إنها، إذن، عالمية مفتوحة، عالمية المنفتح حيث تستطيع فروقاتنا أن تجد لها موقعاً؛ لأنها تشملها، بل تمتصّها. هو ذا شعر عربى، وتام العروبة. شعر يدعونا جميعاً ويتحدّث معنا على الفور. «مهيار الدمشقى» هو أنت، هو أنا. و«المطابقات والأوائل» هى مطابقاتنا وأوائلنا. مطابقات وأوائل الإنسان المدعوّ من قبَل مستقبل غير متوقّع نحسّ فيه أنّ كلّ شئ سيكون جديداً نِسْبَةً إلى حاضرنا ـ من أجل الزّمن المتخلخل المترنّح تحتَ تأثير الصّدمة. لكنّه سيفوز بالخلاص

* شاعر وفيلسوف

فى الوقت نفسه. مُبْتكَرٌ ومحرِّر، مجدّد فى حُضور آخر مُنْتَظَر، حضور البشر فى الإلهى، والبشر فى العالم، والبشر فيما بينهم. مستقبل لايزال غامضاً لكنّه حقيقى كالنّداء، يدعو ويوحّد.

عالمية هى، إذن، ونَقيضٌ لعالميّة الفكرة. فنحن لا نزال، منذ ألفى سنة، تحت تأثير «الفكرة» ولقد أنتجَتْ هذه الفكرة بفعل تحوّلات عديدة، التاريخ ومآثره، وكذلك وَحله ودمه والظّلم. إنّ النداء الذى يرتفع فى قصائد أدونيس يدعونا إلى تَخَطّى الفكرة التى ترتكز دائماً على القوّة. المدى المفتوح الذى يقدّمه لرغبتنا هو نقيض القوّة والطغيان. فى هذا المدى، تذوب الفروق دون أن تكفّ عن كونها فروقات. تنصهر فى هذا «التعايش مع المجهول» الذى بات يعرف طبيعة الخالق المقبل.

إنّها، باختصار، عالمية الرغبة. وليس هذا بالأمر اليسير . أليست الرغبة أقوى من البرامج كافّة؟ يبدو لى أنّنا تعبنا من «الفكرة»، وأنّه آن الأوان لحلول كلام الشّعر، بعد الإفراط فى الخطاب النّسقى، من أية جهة أتى، وسواء كان فلسفياً أو لاهوتياً أو سياسياً أو تكنولوجياً. وبعد سيطرة المفهوم، أخذ الإصغاء للقصيدة يفرض نفسه أكثر فأكثر، أو على الأقلّ الانتباه المتجدّد لقدرتها الإيقاعية غير المتوقّعة.

قلتُ إنّ موقفى لن يكون من طبيعة أدبيّة فحسب. لكنّنا نجد أنّ كل شئ يقودنا، بالضرورة، إلى الشعْر. ذلك أن القدرة الفاتحة والمحوِّلة لكلام أدونيس، تكمن، فى الدرجة الأولى، فى الخصائص العالية التى يتمتّع بها هذا الكلام، فى العربيّة أصلاً، وكذلك فى الترجمات الفرنسية الجميلة. وهنا، أحيّى الدور الريادى الذى قامت به، فى هذا المجال، آن واد منكوفسكى التى هيّأت للقائنا بأدونيس، وهو لقاء افتتان دائم، جدير بالذّكر، بجمال هذا الكلام، وبالفضاء الذى يفتحه (ولا يمكن تمييزه عنه إذا كان مقصوراً على الوثبة ذاتها التى يَسِم بها الشاعر الكلمات)، تتبلور عالميّة أدونيس، ويمثلّ الشاعر موقعه عندنا إلى جانب أكبر المبدعين لا فى ثقافته وثقافتنا فقط، ولكن أيضاً فى ثقافات العالم أجمع، وفى موروثاتها الأدبية والروحيّة الكبرى.

ساحر الغبار

جاك لاكاريير*

ولد أدونيس فى أرض منذورة لموت الآلهة وقيامتهم فى دم الأزهار والبشر، حيث التاريخ والأبدية يؤلفان اتحادا لا تفصم عراه. فى تلك الأرض كان هناك، أولا، صرخة الأجداد والأنبياء المعترف بهم، أولئك الذين يؤلفون جزءاً من الجماعة الفعلية التى ينتمى إليها أدونيس، ومن هؤلاء على سبيل المثال الحلاج وأبو نواس وبشّار. وهناك أيضاً طرق الحاضر حيث الشاعر، مهيار/ أدونيس التائه، يرتجل خطواته وكلماته.

هذه الأرض وتلك البلاد تمت صياغتهما من حروق وظلال، من قرى مغبرة قديمة، ومن أنهار هادئة، ومن آلاف الأطياف المنتظرة، الجامدة والكسولة، أو التائهة والعنيدة، ومن كل من هم غير مرغوب فيهم، وكل محرومى الأرض الفقيرة. هنا بالذات بلاد أدونيس الحقيقية، فى وجوه «تتيبس تحت قناع الكآبة»، وفى دروب «نسيت عليها دموعى». فى هذه البلاد المتحركة جدا، الشهوانية جداً، والثمينة جداً؛ فى هذه المملكة القاحلة، لكن الغارقة فى جمال مدنس، نفهم كيف أن أسلحة الشاعر وكلماته لايمكن أن تتكون من اليقين والشعارات والمراجع والعقائد. والرجل الذى يتكلم، ويهمس، ويغنى، ويقلق أو يثور فى (أغانى مهيار الدمشقى) (وصفة الدمشقى قد لاتكون صفة نهائية، ذلك أن الأرض التى نموت فيها أكثر أهمية بكثير من الأرض التى نولد فيها)، هذا الرجل هو نقيض راوية محترف للقصائد الملحمية، ولاينطق بلسان فريق معين، أو يقوم بمهمة شعرية. فكل ما يؤلف كيانه، وكل ما يقوله، يحمل أثر الغبار الجوهرى للعالم، وللتساؤل الدائم. وهو يدون كلماته على طرقات النور المفاجئة. إنه «فارس الكلمات الغريبة»، التائه الذى لا وطن له إلا الحيرة، رجل بلا أسلاف ولا سلالة «وفى خطواته جذوره». وهو الذى تحرر من اللعنة العبثية

* شاعر وباحث ومترجم عن اليونانية.

للخطايا الأصلية، ومع ذلك يحمل فى ذاته عبء العالم الآتى، العالم الذى سيبتكر بالخطوات والكلمات. ولأن وطنه لايكتمل ولا يصير وطناً، يصبح الشاعر زارع الشك، و«ساحر الغبار»، «ملكا للرياح». لا يعيش فى النور المؤكد للحاضر، وإنما فى الشموس التى تتقدم. يتحدث بلغة «إله يجيء». يسكن الأفق. سلاحه العشب.

نفهم، إذن، أن يكون الرفض إنجيل الشاعر، فى هذه البلاد التى تريد أن تصبح بلاداً أبدية ومن هذا الرفض الذى يتناول التاريخ والسلفية بمقدار مايتناول شروط اللغة ومتطلباتها، يستخلص الشاعر قوة نتاجه وماهيّته. ومن هنا، فهو يكون هويته الحقيقية التى لايمكن أن تكون هوية مكتسبة بصورة نهائية؛ لأنها فى حالة احتمال دائم. ذلك أن الهوية ليست فقط فى ما قيل وأُعطى، ولكن فى ما لم يقل ولم يعط بعد. إنها أمامنا لا وراءنا، وهى تأتى من جهة المستقبل.

إنّ كتابة ذلك تتطلب جرأة كبيرة اليوم، فيما يختلط البحث المستمر عن الهوية بالتعصب للماضى وللجذور. يرتجل أدونيس خطوَاته فيما يهتدى إلى الهوية المقبلة، وهو يسير على طريق تتمتع بقوّة الحقيقة الفرضيّة وجمالها وجسارتها النقية.

بلاد أدونيس هى البلاد الأقدم والأكثر جدة. ولا ننسى أن سوريا، فينيقيا القديمة، كانت أرض الفينيق، الطائر الذى يبعث حيا من رماده، وكانت أيضاً أرض الإله أدونيس، الإله الذى يولد ثانية من دمه. أرض غريبة مسورة بالغبار والقيامة، ترتسم فيها المملكة التى لاترتسم، والتى يسكنها الدمشقى. هذه البلاد «هدية» عظيمة من الشاعر إلى معاصريه، إلى ماسماه الشاعر اللبنانى جورج شحادة، وهو أحد أصدقاء أدونيس، «غبار البشر اللذيذ».

النزول إلى الجحيم

إتيل عدنان*

ـ ١ ـ

ولد أدونيس على الشاطئ السورى للمتوسط، حيث ولدت الأبجدية أيضا. إنه جار أوجاريت. وارث اللغة العربية القريبة من المحكية الكنعانية. إنه ينتمى إلى التاريخ الأقدم. لكن تعاقب الفصول هو كذلك تجديد الكائنات البشرية. مهيار الدمشقى أخونا المعاصر. سار كالكهرباء، وحاضر كصحيفة الصباح، وأبدى كملاحقة الضوء. أحيانا، تهب ريح خفيفة فوق الأنقاض وتمر غيمة عالية جدا : قصائد أدونيس تتكلم على زماننا.

ـ ٢ ـ

لم يسكن أدونيس لا الريح ولا الصحراء، سكن مدينة كانت تتقوض وتتهدم. وهى ليست مجرد مدينة. كانت رأس جسر العالم العربى. صورة مصغرة عن التاريخ، والحاضر، والعالم العربى. بالنسبة إلى أصدقائه، كانت بيروت، ولا تزال، نواة المصير العربى أما بالنسبة إلى أعدائه، فهى رأس الأفعى التى يجب سحقها بأى ثمن. وأدونيس كان شاهدا على استشهاد هذه المدينة؛ أى على احتضار التاريخ العربى واحتضار أهل بيروت.

قصائده الأخيرة، وبالأخص «كتاب الحصار» (يوميات بيروت المحاصرة عام ١٩٨٢)، تعتبر لحظة حاسمة وفاصلة فى شعره وفى الشعر العربى كله.

* شاعرة ورسامة لبنانية.

نحن نشاهد هنا، على مستوى التاريخ كما على مستوى الشعر العربى، نهاية عصر النبوة. وأمام سقوط القبيلة، لا يبقى، كما يقول العنوان الذى اختاره أدونيس، إلا «الصحراء» : الإطار، الفراغ، المكان الخالص.

لقد غاب موضوع الشاعر العربى الذى كان يركز دائما، ولو بصورة غير مباشرة، على مصير القبيلة.

ولم يبق إلا الشعر نفسه، الشعر الذى يكون المحور الرئيسى للهوية العربية؛ أى الذى يؤلف نصف المرآة. لقد تبدد الواقع وبقى التفكير فى الواقع. وفى هذا السر يكمن مفتاح الأنا العربية المعاصرة.

وطالما تحدث أدونيس عن المرايا. المرآة محل الازدواجية. كانت صورة المصير العربى، فى المرآة، هى الشعر وتبدد المصير، وبقى بديله. تحطم ذاك العنصر الذى كان يبدو أنه لا يتجزأ.

والآن، ونحن فى حالة الصدمة التى نعيشها، والتى أوصلتنا إليها سذاجتنا والخيانات المتراكمة حيالنا من قبل أعدائنا والعالم الغربى منذ مطلع هذا القرن (حتى لا نعود إلى الصليبيين!)، فى حالة الصدمة، إذن، ما عاد الشعر العربى يطرح أسئلة. وأية أسئلة؟ وعلى من تطرح هذه الأسئلة وقد مات القرين؟

إزاء وحشية الجبهة الداخلية، والفساد السياسى فى أوساط العرب أنفسهم، والحقد الشديد الآتى من الخارج، إزاء ذلك كله، يعلن أدونيس يأسه. واليأس عراه وعرى لغته. اليأس يكشف وجه العالم العربى نفسه. وهذا ما يفسر كثافة حضور «الأنا» فى قصائده. وكادت هذه الأنا أن تصبح مجردة وأثيرية. اضمحلت الهيئة السياسية، وكذلك اضمحل المظهر المادى للبلاد. واضمحل جسد الشاعر، ولم يبق له إلا العينان وأداة النظر: الضوء.

لم يبق لنا، نحن الشعراء والكتاب العرب اليوم، إلا الحركة المجنونة التى تقوم بها الفراشة أمام الضوء، الحركة المجنونة للنفس أمام الحقيقة، الحركة الوجودية المستمرة للـ «أنا». والعبارة الديكارتية العقلانية، الشهيرة: «أفكر إذن أنا موجود» لا موقع لها بالنسبة إلى الشاعر العربى. بل تبدو لنا هذه العبارة اليوم مجردة من أى معنى. ونحن لا نستطيع أن نقدم للعالم إلا عبارة مأسوية، تصريحا وجوديا لا يكسر، حقيقة سياسية جديدة فى التاريخ (تنطبق على الجنس البشرى كله، لكن غالبية الشعوب لم تدركها بعد). الإنسان العربى كما يستطيع الشعر وحده أن يحدده، واقف عند النقطة الصفر، لا يمكنه إلا أن يعلن: «أنا غير موجود، إذن أنا موجود».

الشعر العربى القديم الذى ابتكر، فى إحدى مراحله المهمة، الغزل والشعراء الجوالين، لا يمكنه أن يوجد ضمن الواقع الفاجع الذى نعيش فيه. سياسيا كان أغلب الشعر ولو أنه غنائى؛ لأنه ما كان لينسى أبدا جمهوره القبلى، ولا ضمانة الظاهرة الحضارية.

هذا الانفصام يعرفه أدونيس تماما؛ ولذلك فهو يصف الأشياء مباشرة، بعياء، من خلال إيقاعات قاسية، وبنبرة تبدو عادية، تعكس حركة الكلمات، وضياعها، وتشتتها، وتعاقب الشمس والليل فى قصائده، وهو تعاقب ليس لنا عليه أى تأثير.

أين هو الماضى «المجيد» ؟ والذاكرة نفسها، ماذا بقى منها؟ لقد انتهى ذلك كله.

والملفت أن الشخصيتين الأسطوريتين أو التاريخيتين (لا فرق هنا بين هاتين الصفتين) اللتين يتطرق إليهما أدونيس فى قصائده الأخيرة (قصيدة إسماعيل على سبيل المثال)، قد فقدتا دورهما وسلطتهما ومبرر وجودهما المعروف. ولم يعد إسماعيل الابن البكر لإبراهيم؛ أى لم يعد هناك أسبقية للعرب على الشعوب السامية القديمة: صار إسماعيل هنا شخصا يستخف بالزمن، والأمكنة، والتناقضات، وهو يتخبط فى «اللاشىء».

يتكلم الشاعر أيضا، وأحيانا بصوت نوح، السلف الآخر، حبيب الله. ويشعر العرب الآن أنه تم التخلى عنهم، وقد لحقتهم الخيانة من أنفسهم، ومن الآخرين، ومما هو إلهى أيضا، كما يخيل إليهم.

الأشياء كما هى، يعنى تجربة اللاأنا التى هى الأنا الواحدة المنفردة؛ إذ لا نستطيع اليوم أن نعيش إلا فى واقع غيبى وماورائى. من هنا، كان ثمة دافع أساسى جعل رامبو يذهب إلى عدن والحبشة، ولا يحتفظ إلا بالجامى رفيقا له (يعلمه الآيات القرآنية). وضمن هذا الأفق، ليس غريبا أن يكون الشعراء الذين ينكبون على قراءته، بوصفه طريق الحقيقة لا بوصفه أدبا، هم الشعراء العرب.

الكائن العربى (سواء كان رجلا أو امرأة)، كما يراه الشعر العربى، وكما يعيشه أدونيس، لا يحتاج إلى «النزول إلى الجحيم». إنه من مواليد الجحيم، يبقى فيه، وبهدوء يتأمل اللهب.

انتقام الصورة

رينيه حبشي*

يحدث أن يجعل شاعر ما الثروات المطمورة فى ثقافته صائتة، وذلك بإدراكه المشكلات التى تطرحها هذه الثقافة، فيصبح، عندئذ، فيلسوفا. يكتشف أنه حامل رسالة. لكن شعره لا يربح شيئاً. أحياناً لا يكون مدركا هذه المشكلات، ومع هذا لا يقل شعره سحراً وغنى. مياه الوقت تغور فى صوته وتعبرعن نفسها من خلاله. وهو ينقل إليها حدسه وشفافيته ونبوغه. يتلفظ ويتنبأ كدلفية[1] ترتعد.

على الآخرين، إذن، أن يكونوا على علم بالكلمات الغريبة التى تؤلم وتؤذى. وعلى الآخرين أن يصبحوا فلاسفة. فهم ليسوا بشعراء، وإنما يفكرون فى الشعر. وقد يؤدى تفكيرهم إلى خيانة الشعر. والشاعر لا يستطيع أن يدافع عن نفسه، لكنه لا ينفك يعلن عمن يكون، وعما يشهد عليه، هو الشاهد غير المفهوم.

منذ زمن طويل وأنا أتساءل عن معنى القريحة الشعرية عند العرب. لماذا الشعر هو الصفة الأبرز فى أدبهم منذ ما قبل الإسلام وحتى اليوم؟ لماذا يأخذ الشعر، حتى لو كان ملحمياً أو حربياً، طابع الرثاء، كما لو أن التحسر على الماضى فيه ـ لا أقول الحنين؛ لأن للحنين، بالنسبة إلى، معنى آخر: الحنين يتأتى من الأزلى فحسب ـ يشوه الحاضر ويقتل وعوده. حتى الحب، ما إن يصبح تجربة معيشة حتى يتبدد ويتحول إلى مجرد طيف لنفسه، ولا يبقى منه إلا أثر غيابه. أدونيس واحد من قلة حملت لواء المستقبل.

قد لا تكون المزاوجة بين هاتين المسألتين حصيلة المصادفة: القريحة الشعرية عند العرب والوجه الملتفت إلى الماضى قد يكون لهما تفسير واحد.

* فيلسوف عربى يعيش فى باريس.

عندما يكون المشهد الصحراوى لشبه الجزيرة العربية قاحلاً، فهو لا يستضيف البدوى ولا يقدم له أى عزاء، عندما ترتفع حرارة الشمس ولايعود من ظل إلا ظل النخيل. وعندما تكون سماء الليل بعيدة جداً بصفائها الذى تسمره النجوم، إلى أى معقل يستطيع الإنسان أن يسند ظهره، وأى واقع يعانق، وعلى أية قاعدة يضع أثر ترحاله؟ هكذا يحال الإنسان إلى نفسه. يقترن بطبيعته. يسمع خفقان قلبه. يتبخر انفعاله ودمه بفعل الحرارة نفسها المنبعثة من كليهما.

قيل إن الإنسان العربى يعيش انسجاماً مع الكون، ومن هنا يتأتى توازنه وعفوية مشاعره. لكن يبدو أن العكس هو الصحيح، وأن العربى يشعر بتناقض مع كون عدائى لا يقبله، يخيب أمله وهو فى حالة انتظار دائم، ولا يترك له منفذاً إلا أن يتحيز له متحملاً طبيعته لا الطبيعة، مستسلماً للسمو، هذا السمو المطلق الذى تستحضره مسافة لا تحد بين خطوط الصحراء والسماء التى لا تلتقى أبداً.

ألا يحرض غياب أى نتوء العقلَ على التساؤل العدوانى: ماذا يوجد فى الجانب الآخر؟ وما من جانب آخر. إن كثبان الرمل، على مدى النظر، تعطل إدراك الجديد وتجعله ينطوى على تكرار ممل. وهذا ما يشكل بنى المتخيل، وإيقاع الحياة والفكر. ولقد تخلص أدونيس من هذه الرتابة. ارتجل فضاءً جديداً.

ما رفضت أن تمنحه الطبيعة للإنسان المقيم فى الصحراء، استخرجه هذا الإنسان من نفسه. وهنا، تكمن أهميته. ولولا ذلك، لاستنفد قواه فى جحيم حساسية مفرطة، دون تواصل مع الخارج ودون ثقل العمل، مثل نباتات الرمال الكثيفة الورق التى يتجمع نسغها داخل الثمار المليئة بالشوك.

الإنسان حيوان ناطق، لحسن الحظ. والكلمة امتداد له. ولقد وجدت فى اللغة العربية، للمرة الأولى، التعريف الأرسطوطاليسى الطابع: «الإنسان حيوان ناطق». وفى اللغة العربية أيضاً، سمعت شرحاً لعبارة «بنت شفة»، وأدركت أهمية الكلمة.

الحياة السامية كلها ارتدت إلى الكلمة بوصفها قيمة أساسية. إنها عالم الإنسان، معبر بين الإنسان والطبيعة. والكلمة، حين تسمى الأشياء، تدعوها إلى الوجود وتضع الوجود بمتناولها.

لكن إذا كانت الأشياء ترفض أن تمسك ويصعب عليها الاتصال، فهى لا تترك للكلمة، عندئذ، إلا صورتها لنفسها. ومن الصور يغتذى العقل والحساسية. حيوية المتخيل تنتصر على التطبيق العملى. وفى حين تحاول الكلمة فى الغرب أن تصبح عملية ونفعية فقط، منفصلة عن التداعيات كلها، دقيقة جداً بحيث تصبح مجردة، فإن الكلمة فى الشرق العربى تنحو منحى مختلفاً، وتسعى إلى أن تكون سحرية لا عملية، وهى لا تلتقط فى شباكها إلا صور واقع غائب. إنها غنية بكل أنواع التداعيات، لكن دون روابط واضحة. الاستحضار يصبح دعاء، والدعاء يستغنى عن التدقيق ويستبدل به السراب. فى غياب الفردوس الطبيعى، وجد الإنسان العربى فى الكلمة والصور فراديسه الاصطناعية.

هكذا، إذن، يرضى بالكلمة، يصقلها ويرصعها، ويجعلها تنشد وفق إيقاعات الكثبان، يرسمها وينحتها، ويرفعها صرحاً. تصبح الكتابة عملاً فنياً ومذكرة للواقع. والكلمة عالم له قوانينه الخاصة وتماسكه الخاص. أنجبها العربى وصارت خيمته الصوتية.

فلسفيا، على أن أتكلم على الاسمانية[٢]. الحقيقة كلها هى فى الاسم الذى يسميها. إنه انتصار للإشارة والرمز والتماثل. بالنسبة إلى الشعر، تصبح الكلمة تحرراً، أما بالنسبة إلى الفكر الاستدلالى، فيمكن أن تتحول إلى استلاب. حين يسمَّى الواقع ويحتويه الاسم، لا يعود يعنيه أن يصبح تاريخياً، ولا يعود له مستقبل. يحتجز بأكمله فى تكونه وماضيه. وهو ماضٍ أبدى لم يخترقه التاريخ، فيتجمد فى ثبات مقدس. أدونيس فتت الزمن، دنسه ليخرجه من سباته.

ما كان بإمكان الكتاب، الكتاب المقدس، أن يجد ما هو أفضل من تقديس الكلمة فيعمل على تكريسه ويسمه بالسمو والعظمة. من الآن فصاعداً، صارت الحقيقة فى الكلمة القرآنية. والتوتر بين الإنسان والطبيعة لم يعد أفقياً. أما

بين الإنسان والله، فهو عمودى فحسب. وستظل هذه الصلة قائمة مادامت هناك كلمة عربية فى التاريخ. الإيمان، كمثل النخيل، يرتفع مستقيماً ويتفتح فى السماء، تاركاً الطبيعة جاثية عند قدميها. على هذا المستوى، يتحدد موقع الأخلاقيين ورجال القانون وعلماء اللاهوت. وانطلاقاً من هذا المستوى أيضاً، يجد الصوفيون منفذاً نحو الشمس. مسار لاهب تخفق له الكلمات حباً، لكنه، فى الوقت نفسه، مسار هش لا تريد الجمودية الرسمية المتصاعدة أن تعطيه أى ضمان. لكن استمرارية الشأن الدينى الذى تتشرف به الكلمة العربية، ألا يمكن أن تصبح سجناً إذا لم تنفتح الكلمة على التاريخ؟ أدونيس أراد الخروج من هذا السجن.

إن الالتقاء بالفكر اليونانى، طوال خمسة قرون، جعل الفكر العربى ـ الإسلامى يتجه نحو الواقع. وكلنا يعرف مدى الخصب الذى أدى إليه هذا الزواج فازدهرت مدن متوسطية، من بغداد إلى قرطبة، وكانت الأندلس سليلة هذه المدن. ليس هدفى هنا بسط نظرة شاملة تطول المحطات المهمة فى التاريخ. لكن النمو الذى شهدته القرون الوسطى يؤكد أن العقل العربى صالح لكل الممارسات الثقافية، مهما كانت، واضحة أو مجردة. إنها شهادة يجب الاحتفاظ بها جيداً من أجل المستقبل.

بعد هذه المرحلة المزهرة، انسحب الواقع من الكلمة مثلما ينحسر الماء عن الشاطئ. هل سببُ ذلك الضغط الخارجى الذى يمارسه غرب غازٍ، أو الضعف الداخلى لشرقٍ مرتاح فى عالم الصور؟ أظن أن السبب هو فى الاثنين معاً. إلا أن العالم قد تغير والإنسان العربى لم يستطع اللحاق بهذا التغير؛ ذلك أن الصورة التى صاغها تتحكم به الآن وتخضعه لمشيئتها، ولا تترك خلفها إلا آثاراً وشعارات من الماضى الذى أمسى بمثابة رفات. لهذا الإنسان، يبقى الشدو والغناء، وتبقى له القريحة الشعرية والتحسر على الماضى. بخلاف ذلك كله، تبدو المقاطع الغنائية لأدونيس.

هكذا أرى إلى شعره كيف يتكون، عند هذا الفاصل التاريخى، ويعبر التاريخى عن نفسه عبر كلامه. وإذا كان يعد اليوم بين أكبر الشعراء، فلأن التاريخ يثور من خلاله ويطالب بحقوقه فى الوجود. ويكفيه أن يكون هو نفسه، ليكون الناطق باسم إعصارٍ جوهرى. إن الجدل القائم بين الواقع والصورة، بين التاريخى والدائم، بين حقوق الحياة وتحدى البيئة، بين المدنس والمقدس، هذا الجدل، بكل جوانبه وأبعاده، إنما يتجسد فى قصائده؛ فيكسر إيقاع أبياته المختلفة عن إيقاع الكثبان، يتجرأ على الجمع بين صور يائسة معلناً جنون الجديد، يغذى تمرد مهيار الدمشقى دافعاً إياه فى معارك ضد التقاليد. لكن من أين أتاه جنون الجديد؟ لا، لم يأته من دمشق بل من منطقة البحر الأبيض المتوسط. من بلاد هيراقليطس بالتأكيد، حين قال هذا الفيلسوف ـ بحدس غامض ـ إن الوقت طفل يلعب بالنرد. إلا أن أدونيس التقى هيراقليطس فى لبنان، مثلما تعرف، فى لبنان أيضاً، إلى كل من نيتشه ورامبو وريلكه وإزرا باوند، وكذلك إلى التيار الوجودى الذى يكسح الماضى المجمد فى جوهريته[٣] الجامدة. أقول لبنان، وهو مثل صدفة على ضفاف المتوسط، نسمع فيها أصداء العالم كله. وإذا كانت هذه الأصداء مشوشة اليوم، فذلك ربما لأن العالم نفسه قد انكسر. أدونيس لا يحمل جراحاً: إنه الجرح الذى يكشف عن داء الحضارة. وضفاف هذا الجرح لا تتمكن من الالتقاء. ومن الهوة التى تفصل بينها، تهب عاصفة تدفع مهيار إلى المضى أبعد من نفسه، تدفعه نحو تحولات لا تروى ظمأه، ونحو هجرة لا يجد فيها الراحة. إنه يهرب من نفسه ويبحث عن نفسه فى آن. متناقض ولا يقبل المصالحة. وقد يقبلها فقط فى تجربة الحب، كماله الوحيد.

هل سيحطم مرآة الصور بحثاً عن الحقيقة؟ يتطلب ذلك جهداً يجب أن يبذله هو وثقافته بأكملها. ولا يطلب منه أن يعطى أمثولات، بل أن يكون فقط الكاشف عن تحالف غائب يمد ذراعيه نحوه. يطلب منه أن يكون نبى ما هو غير موجود من خلال ما هو موجود.

من هذه الزاوية، يطالعنا الالتزام في شعره. وهو التزام في كثافة التاريخ، كما في صراع النهار والليل. يقول مهيار:

وحينما يحترق التاريخ فى ثيابى
وتنبت الأظافر الزرقاء فى كتابى
وحينما أصيح بالنهارْ ـ
من أنت، من يرميك فى دفاترى
في أرضى البتولْ؟
(...)
أسمع من يقولْ:
أنا هو الجرح الذى يصيرْ
يكبر فى تاريخك الصغيرْ(٤).

إلى أين يمضى هذا الجرح الذى يتسع؟ ما أصعب أن تكون شاعراً عندما يتحد الجرح بقناع المأساة المرعب! هل تعيد لنا الصورة ما تمسك به كرهينة؟ هل سيبلغنا أدونيس يوماً بأن بالإمكان إنقاذ الشعر والواقع معاً؟ وأكثر من ذلك، قد يكون الواقع نفسه هو الكتاب الذى يفك فيه الشعر ألغازه؟

الهوامش

(١) نبية تجترح المعجزات باسم أبولون فى معبد دلف.

(٢) مذهب فلسفى يقول بأن المفهومات المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقى، وأنها مجرد أسماء ليس غير.

(٣) الجوهرية نظرية فلسفية تقر أن الجوهر يسبق الوجود، بعكس الوجودية.

(٤) من قصيدة «الجرح»، أغانى مهيار الدمشقى.

قراءة أدونيس*

جون - إيف ماسون **

إذا كان الحظ فى قراءة أدونيس قد أتيح لنا اليوم - نحن المنتمين إلى اللغة الفرنسية؛ بوصفها وطناً مشتركاً حقيقياً - ، بل وطناً يجاوز الأوطان - فإن سبب ذلك يعود إلى تلك المعجزة التى يفلت منا إدراك بعدها الحقيقى دوماً للدرجة التى جعلتها تبدو لنا «عادية». إنها معجزة الترجمة، فبفضلها يمكن لمن لا يتكلم العربية مثلى، وليس متخصصاً فى دراسات العالم العربى، بل ليس له من سلاح نقدى سوى حب الشعر والقناعة بأن جوهره مجاوز للغات، أن يأتى فى هذا المساء كى يتحدث عن شاعر يعيش بيننا فى الغرب منذ عشر سنوات، بينما وطنه العقلى يقع فى الشرق . إن فعل الترجمة نفسه هو شعار هذا الاتصال بين الثقافات، وهذا الحوار بين ضفتى البحر الأبيض المتوسط الذى يضعه أدونيس فى قلب تأمله حول العالم المعاصر. لذلك، فقبل الحديث عن أدونيس، ينبغى أن نولى احترامنا إلى السيدة التى نقلت إلينا أعماله وأتاحت لنا إدراك جمالها، فقد اكتشفت فى ترجمة آن واد مينكوفسكى Anne Wade Minkowski - مثلى مثل أغلبية القراء الفرنسيين - (أغانى مهيار الدمشقى) فى عام ١٩٨٣ . وقد كان ذلك بمثابة السحر بالنسبة إلىّ، بل قارب الوله. وإذا كان من حقى بشكل ما أن أقدم أدونيس، فإن ذلك لايستند إلى تشرفى بكونى محرر مقالاته، بقدر ما يعود إلى الإعجاب الأول بذلك العمل. وعندما اقترحت مجلة «لو ماركور دو فرانس» Le Mercure de France فى العام الماضى أن تجمع فى عدد واحد (كان هو عدد «الصلاة والسيف» La Priére et l'epée) خلاصة المسعى النقدى والسياسى لأدونيس والممتد لأكثر من ثلاثين عاماً، لم أجد فى ثراء تأمله

* دراسة تم إلقاؤها فى مؤتمر فى نامور Namur بكندا، فى ٢٦ فبراير عام ١٩٩٤ ترجمة: نورا أمين، روائية وقاصة ومترجمة مصرية.
** شاعر وباحث ومترجم.

حول دور التراث فى الشعر العربى، وحول ضرورة إعادة تقييم التراث، لاسيما التراث السابق على الإسلام، وحول الحوار مابين التراث الشرقى والأشكال المجددة فى الفن الغربى، إلا تأكيداً لحدس أول لم أتمكن أن أصوغه بلا شك بدرجة كافية من الوضوح، إلا أنه كان حاضراً منذ القراءة الأولى لأدونيس، ثم أدت معرفتى بمواقفه النظرية إلى تعميقه. ومنذ البداية، ودون قياس مدى تأثير التراث والمواضعات المتفق عليها فى الشعر العربى حتى حقبة قريبة جداً، ودون معرفة المدى أيضاً الذى استطاع به أدونيس أن يثير جدالاً خلال تحطيم المواضعات الشعرية التى تصطبغ دلالتها بالضرورة فى الأراضى العربية بمعانى دينية، شعرت أن هذا الشعر كان حراً للغاية، وكان يجد مصادره فى عالم الشرق الذى نستطيع نحن الغربيين أن نلج إليه؛ لأنه شرق عاطفى وليس فحسب جغرافياً، ولابد أن يكون كل قارئ قد شعر بذلك أيضاً. إن أدونيس يميِّز البعد الرأسى للميل الصوفى فى التراث الدينى فى مواجهة ألغاز الفكر الدينى والتأويلات الحرفية للكلمة. وتعتبر الصوفية، كما يراها أدونيس، رؤية قبل كل شئ، كما أنها تسخر من العقائد. وفيما عدا ذلك، فإن الصوفى فى كل الأديان هو ذلك الرجل الخطير والضرورى الذى يبعث الكلمة باللجوء أولاً إلى الروح، إنه ذلك الرجل الذى يقفز فوق الحواجز المفهومية الضيقة للعقلانية، تلك الحواجز التى أقامها المؤولون وأقرتها العقائد، فيصبح هكذا متهماً دوماً بالهرطقة بدرجة أو بأخرى. ويمكن أن تكون العقائد عقائد شعرية أو دينية، فللشعر دوماً أيضاً فقهاؤه وهراطقته. أما القدرة التى يلجأ إليها أدونيس للتجديد من داخل التراث العربى فهى ما يطلق عليه التراث الغربى ـ بل ربما التراث الأنجلو ساكسونى بشكل متفرد ـ اسم الخيال.

فى الحقيقة، إننى دُهشت عند قراءة مقالات أدونيس، ولاشك أن ذلك يعطى فرصة لنقاش عميق لم أتمكن إلا من رسم خطوطه العريضة فَى الحوار الذى يختتم الكتاب ـ من صلة القرابة العميقة بين مواقفه من الإبداع الشعرى التراث الأفلاطونى الجديد الذى يعبر مجمل الإبداع الغربى، لكنه يتجسد بشكل خاص فى الأدب الإنجليزى لدى شعراء مثل كولريدج ووليام بليك.

وفى رأيى، أن خطوطاً قوية لصلة القرابة الفكرية العميقة ترتسم بينهما فى تطابق الدفاع عن القدرة التحريرية للخيال لديهم، وفى تطابق إنكار القيد الضيق على العقل، وفى تطابق محاولة وضع الفكر العقلانى فى إطار أوسع لفكر أسرار الطبيعة التى لا تتكشف إلا عن طريق الرؤية. ولا يختزل من خصوصية أدونيس أن نقول بأن كون قصائده متاحة لنا عن طريق هذا التراث (فالأمر يتعلق فقط بسبيل للإتاحة إذ إننى لا أنوى رسم حد هنا تنغلق وراءه أعماله، ولا أنوى إعلان حقيقتها القاطعة). فبالنسبة إلى شعراء إنجليز مثل وليام بليك ـ الذى اضطلع بميراثه فى القرن العشرين وليام بتلر ييتس أو كاثلين دين أو دايفيد جاسكوين اليوم ـ فإن ما نسميه خيالاً لدى الإنسان هو البصمة التى تركها فيه مبدأ خلق العالم؛ أى العقل الإلهى. ويعد هذا الجزء الإلهى فينا مصدراً للفنون، بخاصة الشعر الذى هو رؤية قبل كل شئ، وإبداع لصور قبل كونه خطاباً. إن هذه القدرة هى مصدر الخطر بالنسبة إلى أى نظام قائم، فهى تقول لنا إننا أحرار، وإننا نتقارب خلال الفكر حتى مع مبدأ الأشياء. إنها تحظر علينا تسخير الإنسان لغايات تقنية، كما تعلمنا أن مجال الروح يفلت تماماً من السيادة الكمية. ويمتلك هذا الشعر موهبة التجميع، فهو مفتوح لأكبر عدد من الناس، لكنه حتى إن لم يجمع إلا إنسانين حرين ـ شاعر وقارئ ـ كل منهما منصت خلال الآخر إلى ذلك الصوت الإلهى للـ«جنى» الكامن فيهما، فإنه يكون قد نجح وحقق مأربه. ولا يجاوز اهتمام الشعر بالتعبد الأحمق فى فكرة الشاعر الملعون سوى سيطرة فكرة كسب أصوات الجماهير، وهنا يكمن سبب كونية الشعر ببساطة وهدوء.

بالنسبة إلى هذا التراث، ليس هناك أى معنى للتعارض بين الإيمان بتعدد الآلهة والإيمان بوحدانية الإله، فهو يؤكد «الواحد»، و«المتعدد» ويؤكد وحدانية مبدأ الإله بالقدر نفسه الذى يؤكد به إشعاعه فى ألوهيات متعددة هى صور من الخيال لاينضب ثراؤها فى تراث شعوب العالم. ويعرف هذا التراث أن ماهو خيالى هو حقيقى، بل أكثر حقيقية من ذلك الواقع الضيق الذى يحصر فيه البراجماتيون أنفسهم، فمن وجهة نظر هذا التراث يمثل الملائكة والشياطين عالماً يتم إدراك وحدته بوصفها كلاً «حيا» مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالبنية العميقة لكل كائن بشرى بما

فيها أعماق لاوعيه. إن التشابهات ما بين هذا التراث والفكر العربى هى تشابهات حقيقية ولن يدهش استدعاؤها من هم على معرفة بأبحاث جيلبار دوران Gilbert Durand . وإذا كانت هناك أعمال ـ مثل أعمال هنرى كوربان Henri Carbin استطاعت أن تجد ترحاباً فى إنجلترا من مجلة كاثلين رين Kathleen Raine «تيمينوس» Temenos المكرسة للدفاع عن هذا التراث وإظهاره، فإن ذلك ليس من قبيل المصادفة. ويمكننا أن نرى بوضوح كيف أن هذا الموقف الشعرى يمكنه أن يتلاقى فى بعض النقاط مع التجربة السوريالية (ولم يفت أدونيس أن يتأمل أيضاً فى درس السوريالية) رغم الاختلاف غير الهين بينهما فى أن السوريالية تعتقد أنه يكفى أن نناقض ماهو عقلانى حتى نصل إلى البعد السوريالى. بينما ملكتنا العقلانية ليست إلا عنصراً واحداً من مجموع أوسع بالنسبة إلى هذا التراث الذى أتحدث عنه. لا يهم، إذن، أن نناقض العقل، بل مايهم حقاً هوتجاوز حدوده والعمل على بزوغ ما هو غريب فى قدرة الرؤية. وهكذا نصل إلى «ما فوق واقعية» هى فى الحقيقة أكثر واقعية من ذلك الذى يطلق عليه المفهوم النفعى للأشياء عادة اسم «الواقع».

لاشك أن هذه الطريقة فى إدراك الشعر ليست هى الوحيدة، إلا أنها تكون تياراً قوياً يدفع الشعر الغربى والشعر الشرقى على الالتقاء بشكل طبيعى، ويعتبر الحفاظ على حيوية لهيب هذا الالتقاء ضرورة حيوية من ضرورات الإبداع الشعرى المعاصر. لذلك، فإن إنصاتنا لشعر كشعر أدونيس يعتبر شيئاً أساسياً اليوم، ولذلك أيضاً فإنه من الضرورى أن يتحاور اليوم فى أوروبا داخل الحقل الشعرى تراث العالم بأكمله كل مع الآخر، فالأمر لا يتعلق بخلط هذا التراث ولا بصنع كولاج منه، وإنما يتعلق بإقامة جسور بين كل تراث وآخر.

ليست هناك مصادفة فى حياة الروح. وإذا كان شاعر مثل أدونيس ـ الذى يبعث أفضل ما فى التراث العربى، ذلك التراث الذى أظهر أنه أوسع مما يطلق عليه «التراثيون» تراثاً ـ قد ترجمت أعماله وتم نشرها وقرأت بنجاح فى فرنسا فإن هذا يعد واحداً من تلك الإشارات التى ينبغى أن نمنحها اهتماماً إذا كنا نبغى أن نفهم هذا العصر. وفيما عدا ذلك، فإن أدونيس نفسه عارف كبير بتراثنا الشعرى، فقد ترجم إلى العربية أعمال چورج شحادة وإيف بونفوا وسان ـ چون بيرس، فأدونيس يمثل جسراً مابين ضفتى البحر الأبيض المتوسط، وهو بلاشك واحد من أولئك الشعراء الذين يعتبرون العالم بأجمعه ـ بطريقة ما ـ وطناً لهم، ولا يقلل ذلك من كونه يجد نفسه اليوم بإقامته فى الغرب فى موقف المنفى الذى يكسبه معنى قدرياً؛ إذ إنه يؤوله بوصفه الإشارة الحساسة لنفى؛ أكثر عمقاً يربطه أدونيس بتاريخ اللغة العربية نفسه، فهو يقول إن هذه اللغة هى التى تنفيه؛ لأنها ترغم كل شاعر عربى على النفى لأن كل شاعر عربى كبير هو متمرد منذ الأزل وفيما عدا ذلك، ربما ينطبق تعريف الحالة الغنائية نفسها على المقولة المتكررة كثيراً التى نسمع صداها فى «أغنيات ڤيزيندونك» لڤاجنر: وطننا ليس هنا. لكن هناك شيئاً آخر أيضاً، فحيث إن العالم العربى أكثر حساسية نحو الشعر ـ بدرجة لا نهائية ـ من مجتمعاتنا التى تسودها منذ أمد طويل ديكتاتورية ماهو نفعى، فإن شعباً بأكمله يستمع إلى أدونيس اليوم مما لا يتوفر إلا لقليل من الشعراء الحاليين فى العالم وإلى درجة لسنا حتى على وعى بها فى بلادنا. بيد أن هذا النفى الذى ينسبه إلى لغته ينضم بعمق إلى ذلك النفى الداخلى الخاص بالشعراء الغربيين منذ قرابة مايزيد على القرن؛ أى منذ أن عرفنا عن طريق مالارميه Mallarmé أن ذلك الذى يقوم بمهمة الكتابة «يقتطع نفسه تماماً عن البقية». فالشاعر الغربى أيضاً ـ إذا كان حقاً شاعراً ـ حتى إذا كان ينتمى إلى تراث شعرى مغاير، هو منفىٌ بالداخل، ومتعارض مع كل مايغى اختزال الكلام الإنسانى فى العالم الحديث حتى لايزيد عن كونه مجرد جهاز نفعى للاتصال. لذلك، هناك ما يمكننا تعلمه من أدونيس؛ إذ إنه رغم إقامته على أرضنا إلا أنه ليس مشدوداً إليها، وله حق فى ذلك بسبب جميع المظاهر التى تجعل من الديمقراطية التى نفخر بها فى مجتمعاتنا بحق مجرد نظرية أحياناً أكثر منها واقعاً. إن أدونيس ليس شاعراً مقيماً، ولن يقيم أبداً فى أى مكان، فلغته على سفر دائم، وقصيدته فى حالة تسكع، لكنه تسكع شديد السيطرة، وشديد الانتباه إلى كل ما يمكن أن تؤدى الرؤية إلى بزوغه من

جديد، فالتسكع لا يعنى بالضرورة السير اعتباطاً، بل يعنى قبل كل شئ قبول الاستسلام للدهشة بما نقابله دون أن يكون متوقعاً.

ومما يشكل – فيما يبدو لى – فائدة أخرى لهذا الشعر فى بيئتنا الغربية بالمقارنة بالموروث الذى نضطلع به بوصفنا فرانكوفونيين. فالشعر القائم على الخيال وعلى الرؤية الشخصية هو شعر أورفى أولاً، هو لسان الاكتشاف، وبالتالى فهو كلام الـ «أنا» التى لا تخشى أن تؤكد وجودها كما هى. ولنغامر هنا بفرضية للقراءة لا أود أن أعطيها معنى التأويل الذى لا أقدر عليه، فإننى أريد وحسب محاولة ترجمة ماتعنيه قراءة أدونيس بالنسبة إلىّ قبل اكتشاف نصوصه النقدية. تعود كل الصعوبات، وكل النجاحات أيضاً، وكل الانتصارات الخاصة بشعر القرن العشرين فى فرنسا، بل فى جزء كبير من أوروبا، إلى ذلك المشروع لاكتشاف الـ «أنا» الذى انخرط فيه الشعراء بوصفه سمة خاصة بالتراث الغربى الحديث الذى عاد به أونجاريتى Ungaretti إلى بترارك Pétrarque . ولولا هذه المقدمة لما كانت أعمال مالارميه وفاليرى Valéry ممكنة، وقد كان هذا النزول فى الهاوية غالباً – وحتى إن كان تلخيصه بهذه السرعة من قبيل الجرأة – هو الدرس الأهم للمدرسة الرومانتيكية، ذلك الدرس الذى لم يسهم فى أفضل أحواله إلا فى تعميق درس النهضة وعصر الباروك. وفى الوقت نفسه فقد كان قدر الشعر الغربى هو اكتشاف أن تلك المعرفة بالـ «أنا» خلال الأعماق تؤدى أيضاً نحو إفنائها، ونحو تلاشيها. وربما أن الأدب الحديث كله ليس إلا تعبيراً عن علة الوعى الإبداعى، تلك التى أرادت السوريالية أن تتفاعل ضدها خلال اللجوء إلى اللاوعى. وبعيداً جداً عن تلك الحركة، حاول شاعر مثل جـوف Jouve أن يضطلع بتراث هذا النزول داخل الـ «أنا»، وأن يحولها من جديد عن طريق مجهود عاشه بشكل بطولى بحت – إلى قدرة إبداعية خلال الإفلات من التجديد الذى ينسب إلى مالارميه. لكن سواء كان الأمر يتعلق بجوف أو بالسورياليين، أو ببونفوا Banefoy أو بكلوديل Claudel – حتى نكون قد أشرنا إلى شعراء مختلفين جداً وكبار فى نظرى – فإننا نكتشف دائما نموذج رامبو Rimbaud بوصفه مصدراً لمحاولتهم، ذلك النموذج الحامى للشاعر الذى يتشابك – بعد نزوله إلى الهاوية – مع واقع أكثر تأكيداً، ويجد نفسه من جديد على سطح الأرض وفى رأسه فكرة عن الشعر ليست جمالية وحسب بل أخلاقية أيضاً، إنه نموذج لم يعد يمكنه الاكتفاء بالانغلاق داخل البرج العاجى للجمال. ويلى الاكتشاف الغنائى للـ «أنا» البحث خلال الشعر عن معيار وواجب للإنسان، وربما لانرى جدة هذا التحول إلا بعد زمن طويل.

ليس من قبيل المصادفة أن يهتم أدونيس برامبو، وأن يقترح قراءة له تصنع منه شاعراً شرقياً تقريباً، بل أخا من الصوفيين العرب. لكنى لا أتفق مع أدونيس فى مجمل نتائج قراءته هذه، فرامبو لم يلق أبداً جانباً التراث الغربى الذى سبقه، لقد كان متمرداً بالتأكيد على مجتمع عصره لكن فى سياق اتباع نموذج بودلير، ذلك العارف الكبير بالشعر اللاتينى، الذى كانت كل ابتكاراته الكلامية تقريباً تتولد من رغبة فى تجديد اللغة الفرنسية من خلال مصادرها اللاتينية. من ناحية أخرى، فإنه من الصحيح أن هذا الدخول فى جحيم اللغة، وهذا الاهتمام الذى يظهره رامبو بالنسبة إلى التأملات الخفية حول أصل اللغة، قد يحمل المدلول نفسه الخاص بإنكار أوروبا عصره مثلما يحمله رحيله إلى الشرق وإرادته الذاتية للنفى وللبعث. وهكذا عند قراءة رامبو مازال يخامرنا شعور حتى اليوم بأن فيه يختبئ مفتاح تجاوز إخفاق مالارميه.

لا أريد أن أقارب بسذاجة بين أدونيس ورامبو، أو بين منفى كل منهمـا وتسكعه، إلا أننى على ثقة من أن الصدى الذى قد يقابله أدونيس اليوم فى اللغة الفرنسية يتعلق بشكل ما بضرورة تجاوز مترتبات التيار الرمزى (الانغلاق النرجسى للشاعر على نفسه، إغلاق النص على نفسه، صعوبة التفكير فى حركة إبداعية شعرية تتمحور حول البحث عن معنى ولا تنحصر فحسب فى التشغيل البحث للآلة النصية... إلى آخره). إن فكرتنا عن الشعر تتغير بحذق – فيما يبدو لى – من خلال إسهام الترجمات، ومن خلال تطور معرفتنا بالتراث الأجنبى. ويعد اعتبار عدد كبير من شعراء

القرن العشرين مترجمين في الوقت نفسه مؤشراً على تطور في ممارسة الشعر. وليس من قبيل المصادفة، إذن، أن يكون أدونيس أيضاً ـ من خلال المجلة التي يديرها ـ من مؤسسي حركة كبيرة لترجمة الشعر الغربي إلى اللغة العربية. هكذا إذن، يبدو لي أن عدداً كبيراً منا يستشعر الحاجة إلى تجديد نفسه خلال التشبع بأشعار لم تولد في لغته. لكن ما الجديد الذي يقدمه لنا أدونيس، وما الذي يقوله لنا؟ هناك ثلاثة أبيات لأدونيس في قصيدة «احتفال الوحدة» قد أدهشتني بشكل خاص، وأعطيتها معنى ربما لم يكن في ذهن مؤلفها (إلا أنه لم ينكره عندما سنحت لي الفرصة بذكرها في عام ١٩٩٢ في معهد العالم العربي). وهناك أبيات أخرى عديدة يمكن استدعاؤها إلا أن هذه الأبيات الثلاثة تعد بمثابة شعار للقراءة التي أود اقتراحها لأعمال أدونيس:

إن صداقتي للنرجس

لكن حبي لزهرة أخرى

لن أسميها[١]

وإليكم تفسيري لهذه الأبيات الثلاثة:

يمنح الشاعر صداقته للموروث اللغوي الذي يكرس نفسه لاستكشاف الـ «أنا»، إنه يمنح صداقته للنرجس الذي يحاول الإمساك بحقيقته، إلا أنه لايمنحه إلا صداقته، فالحب ـ أي الميل الإبداعي ـ لايكون إلا لما يجاوزه. ومن المهم أن الشاعر لايسمي هذه الزهرة الأخرى، وإذا كان لايسميها فإن ذلك يعني أنه يدعونا إلى ابتكارها وإلى رؤيتها بعيون الرؤية الداخلية التي كنت أتحدث عنها للتو. وفي الحقيقة أن هذه الرؤية ـ وهي واحدة من مترتبات مهمة للشعر الخيالي ـ تصدر من الـ «أنا» لكنها لاتعود إليها أو ـ بشكل أدق ـ لا تظهر منها إلا تحولاتها. يحمل شعر أدونيس تلك السمة الخاصة جداً والمتعلقة بالخلط الدائم في التمييز ما بين العالم والـ «أنا» خلال تطبيق القدرة الأورفية للـ «أنا» على كل الأشياء التي تستدعيها دون وصفها أبداً. ويعد الكلام الذي تقوله المزامير التي تتحكم في إيقاع (أغاني مهيار الدمشقي) شعاراً لهذا المسعى، إلا أننا نجد هذه السمة أيضاً في كل مراحل الإبداع الشعري عند أدونيس. يقول الشاعر: «أنا الحجر، أنا الريح، أنا الطير!!، ويبدو لي أن هذا التبادل الدائم بين العالم الخارجي والـ «أنا» هو مصدر الكلام «الملكي» لأدونيس، وأطلق عليه هذه الصفة لأن نفوذ الكلام لديه قهري ومطلق. ومن هنا، أرى السبب الحقيقي لاختياره اسمه، فأدونيس يعني السيد. إنه يعلمنا أن كلام الشعر لايمكنه أن يتساءل إلى الأبد حول دعائمه، ولايمكنه أن يكون خطاباً حول الشعر فحسب، وإنما يجب عليه أن يكون تأكيداً محموماً ينبع من الذات ويعانق العالم ويتملكه. أما الرسالة التي أقرأها في شعر أدونيس فتقول: تكلم! ولاتتساءل عمن نصبك ملكاً، فسوف تسطع فوق كلامك وحدك إذا كان بالقوة التي تجعله قانوناً لنفسه. يقول لنا شعر أدونيس أن نتقدم بجرأة في العالم، أن نفتح عيون الخيال كي نوسع الأبعاد المحصورة والمحدودة للإدراك. ولايمكن لمثل هذا الشعر إلا أن يكون حاملاً للحرية بما أنه مخلوق كي يوقظ فينا ملكة الخيال الخاملة التي لا تطيع إلا نفسها وتختار لها آلهتها الخاصة بثقة.

نلحظ إذن، إذا ما تتبعنا مسار أعمال أدونيس كلها، أن الوجه يمثل موضوعة مهمة جداً في شعره، إلا أن معالجتها تقع على طرف النقيض من الوضع النرجسي للكلام الذي نعرفه في الشعر الغربي. فما الذي يراه الشاعر عندما يتأمل نفسه؟ إنه لاينظر إلى نفسه في المياه الراكدة لبحيرات بلادنا في المساء، فمرآته هي ما يسميها «مرآة الحجارة»[٢]، مرآته هي مرآة عمياء، لأنها تدعو الشاعر إلى أن يبتكر لنفسه وجهاً بدلاً من أن يصفه، وتدعوه إلى أن يبتكر لنفسه طبيعة بدلاً من أن يكتشفها في الحال التي هي عليها. وتتلخص قناعة أدونيس في أن الطبيعة الإنسانية ليست مسلمةً وإنما يجب بناؤها وخلقها وابتكارها، وهنا يكمن بالنسبة إليه معيار الضرورة الأخلاقية للشعر. ولعلني أجد الدرس نفسه ـ بعمق شديد ـ في مسيحية ماريو لوزي Mario Luzi، وفي إنسانية أوكتافيوباث، وفي الرؤى الأورفية للـ "Miserere" لديفيد جاسكوني David Gascoyne.

من ناحية، تعتبر البلاغة الشعرية بالنسبة إلى أدونيس احتفالاً بالذات كي لاتقع تحت طائلة مجرد وصف سطحي للعالم أو موضوعاتية يرفضها تماماً (ويضعها على طرف النقيض من الشعر الأنجلو- ساكسوني المعاصر):

حجر وجهي ولن أعشق غير الحجر(٣)

لكن من ناحية أخرى، فإن الوجه - وال «أنا» عامة - ليسا من المسلمات، وإنما هما «طريق»، فالشاعر «يبحر في عينيه نفسه» ولايكف عن أن يكون «ملقى» أو مشتتاً.

أضيع، أرمي للضحى وجهي وللغبار

أرميه للجنون(٤)

يمكننا أن نذكر ألف بيت آخر يسيرون في الاتجاه نفسه. فـ «أنا» الشاعر يتم رؤيتها دائما بوصفها متغيرة إلا أن مايميز حقاً هذا المسعى هو أنه يطرح واقعاً مقبولاً ببهجة. وإذا كان الكون هو مرآة الشاعر فإن ذلك يرجع إلى أنه يتحول نفسه إلى هذا الكون بدلاً من أن يرجعه إلى ذاته. إن الشاعر واثق من كلامه وفخور به وبقدرته إلى الدرجة التي يحدث بها أكثر من مرة أن يبدو له جسده انبثاقا من صوته بدلاً من أن يكون صوته صادراً من جسده: «الجسد هو إملائي/ والتحول قانوني».

بصدوره من الذات، إذن، يصبح مثل هذا الشعر قادراً على الإمساك بهويته من جديد.

لكن، ليست هذه هي كل أسباب قراءة أدونيس. إلا أن الشعراء الذين يجرؤون اليوم على رفع راية العبقرية الشعرية للأورفية ليسوا كثيرين، فعديد من الشعراء يودون الرجوع إلى الصيغ القديمة كي يستمدوا ثقة بأنفسهم، وأحياناً مع الاحتفاظ بمسافة زائفة خلال السخرية. وينبغي أن يحثنا نموذج أدونيس حتى لا نخشى التقدم للأمام. ومثلما تفعل قراءة أعمال الشعراء الكبار، تمدنا قراءة شعر أدونيس بدرس في الثقة في قدرة الشعر. إن أدونيس يثبت الحركة أثناء سيره، ويبتكر طريقه؛ ذلك الطريق الذى لم يفرغ من إدهاشنا. إن نزعة أورفية جديدة تعلن عن نفسها هنا؛ لأن أدونيس يبوح بكلامه المدهش إلى شكل الأورفية الجديد:

إنني لغة لإله يجيء(٥)

يعتبر أدونيس قريباً منا، ويعتبر كلامه لنا أخويا بسبب ذلك الإله الذى لايقبع خلفنا وإنما أمامنا، وبسبب ذلك الشعور الذى سيتم ابتكاره، والمتعلق بعنصر إلهي سوف يزاوج مابين الـ «واحد» والمتعدد. إن أدونيس يقول عن نفسه إنه «حجة ضد العصر» أى ضد عصر النفعية المحدودة المكرسة لقواعد المردودية التجارية، لكنه ضده باسم يوتوبيا عالم قادم سوف يحصل الشعر فيه مرة أخرى على حقوقه، وسوف يصبح الإنسان فيه أكثر آدمية: إن النبوة لدى أدونيس مثل اليوتوبيا الصافية لعالم يمكن للشعر أن يعيد ابتكاره كاملاً.

الهوامش:

(١) «احتفالات» ترجمة آن واد مينكوفسكي، باريس، Collection Le Fleuve et L'écho La Différence، ١٩٩١، ص ٨١.

(٢) عنوان قصيدة من أغاني مهيار، ترجمة: آن واد مينكوفسكي، باريس، سندباد، ١٩٨٣، ص ٩٦ - ٩٧.

(٣) نهاية قصيدة «مرآة الحجارة».

(٤) أغاني مهيار الدمشقي ص ٥٢.

(٥) «أورفيوس» من أغاني مهيار، ص ٦٥.

قراءة أدونيس

دنيس لى*

وجدت نفسى فى إحدى أمسيات خريف ١٩٨٤ داخل أكبر مكتبة لبيع الكتب فى تورنتو منقبا فى قسم الشعر. شعرت بالإحباط؛ لأن الرفوف كانت مكتظة بكتب شعراء أحبهم، إلا أنها لم تنجح فى إغرائى أبدا فى تلك الليلة. كنت أبحث عن شئ آخر، عن الصدمة الموقظة لشعر لم أقرأه من قبل، شعر يشدنى ويدهشنى ويدعونى إلى تركيب مختلف جذريا للكلمات وللعالم.

كانت تحدث فى الماضى اكتشافات كهذه خلال بضعة أشهر، أما الآن ـ وأنا فى منتصف الأربعينيات من العمر ـ أجد أن هذه التجربة أصبحت أكثر ندرة.

هل نقبت القسم كله؟ هل تنتمى إلى الماضى تلك الرعشة الباردة التى تشعرها حين تصطدم للمرة الأولى بشاعر أصيل وخطير؟

وأنا فى هذا المزاج تصفحت زوجين من الكتب يحتويان شعرا عربيا مترجما إلى الإنجليزية. حسنا.. لماذا لا؟ لقد أصبحت بالتأكيد معروفة ولم أكن أعرف إلا القليل عن الشعر العربى وأجهل اللغة التى يكتب بها، وهكذا أخذت الكتابين معى إلى البيت.

لم أبحج فورا. جلست على الشرفة أشق طريقى بصعوبة عبر دزينات من الشعراء الذين يحنون وينوحون فى اللغة الإنجليزية. أصبت بالملل. لم يعن هذا أننى سأطرد الشعر العربى، بسبب جهلى باصطلاحاته وأعرافه، وبسبب الترجمة

* شاعر كندى. ترجمة: **أسامة إسبر**.

التافهة جدا التى لن تسمح لى بالاتصال إلا مع عشرة بالمئة مما أراد هؤلاء الشعراء قوله. كنت جاهزا للإقلاع عن غزوتى القرائية وكم تمنيت أن تولد شرارة ما لرأب الصدع بين الثقافة العربية وثقافتى.

تابعت القراءة بالشعور نفسه. وفجأة توقفت قراءتى؛ لأننى وصلت إلى نصوص شاعر يدعى أدونيس، ورأيت أن ما يحدث على الورقة مختلف جدا فى جميع تفاصيله.

بدت بعض القصائد تجريدية، إلا أن معظمها جعل دمى مستنفرا، وفى كل مرة ظننت فيها أننى أقبض عليه كسوريالى أو تصويرى أو ويتمانى أو ماياكوفسكى أو نيرودى أو سان جون بيرسى كان يفلت إلى مكان آخر.

من هذا الرجل؟

لقد كان أصيلا ولامجال للشك فى سلطة مخيلته وستوضح المقتطفات التالية ما الذى سحرنى:

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يكتب فى أحشاء غراب.

وحش يتقدم، يحمل زهرة

صخرة

تتنفس فى رئتى مجنون

هو ذا

هو ذا القرن العشرون.

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لايرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى. إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لايبوح بها. إنه الواقع ونقيضه الحياة وغيرها حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة. يحيا - يحيا ويضلل اليأس ماحيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كى يتثاءب وللشجر كى ينام.

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر.

بكت المئذنة

حين جاء الغريب

اشتراها

وبنى فوقها مدخنة.

كل شئ جديد على الأرض، والأبجدية

لهب،

والجنون

سفر بينها وبيني/
أفق يتهجى الحدود الخفية
واسمنا واحد .
من نبيذ النخيل إلى هدأة الصحارى ... إلى آخره
من صباح يهرب أحشاءه
وينام على جثث الثائرين ... إلخ
من شوارع ، من شاحنات
للجنود، الحشود... إلخ
من ظلال رجال نساء...إلخ ،
من قبائل محشوة بدعاء الحنيفين والكافرين ... إلخ
من حديد ينز حديدا وينزف لحما... إلخ
من حقول تحن إلى القمح والعشب والعاملين ... إلخ
من قلاع تسور أجسادنا
وتهيل علينا الظلام... إلخ
من خرافات موتى تقول الحياة ، تقود الحياة ... إلخ
من كلام هو الذبح والذبح والذابحون ... إلخ
من ظلام ظلام ظلام ..
أتنفس ، ألمس جسمى ، أبحث عنى
وعنك ، وعنه ، وعن غيرنا ،
وأعلق موتى
بين وجهى وهذا الكلام ـ النزيف ... إلخ
سأناقض نفسى
سأضيف إلى معجمى :
لغتى لست منها ، فمى
لم يكن مرة فمى ـ
آه ، يانجمة الخراب ، ويا وردة الدم

ورغم حاجز الترجمة وجهلى بالتراث الشعرى الكامن وراء هذا الشعر النارى المهيب كان من المستحيل إنكار صدمته الكهربائية.

قرأت وأعدت قراءة قصائد أدونيس حتى وقت متأخر ولم أفلح دائما فى الإحاطة بتماسك التفاصيل المتألقة، إلا أننى ، رغم ذلك، كنت مهتاجا بشكل زاده عدم درايتى أو تأكدى من الحركات التى قامت بها. وأعدت التفكير أثناء انبهارى المحيِّر بالفترة التى قرأت فيها للمرة الأولى باوند وبندار وسيلان وشعراء آخرين غير مألوفين. أيوجد هنا أيضا توسيع مشابه للفسحة ولنحْوِ المخيلة الأساسى؟ جاء الوقت بالنسبة إلىّ لأكتشف هذا الشعر.

حياة

ولد على أحمد سعيد عام ١٩٣٠ فى قرية سورية. فى سن الرابعة عشر قرأ قصيدة وطنية المضمون أمام الرئيس الذى كان يزور مناطق البلاد بعد استقلالها الحديث. ومنح الصبى حالا منحة ليتابع دراسته. درس الأدب والفلسفة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ فى جامعة دمشق ونشط فى الحزب السورى القومى. وبعد أن اتخذ اسما مستعارا هو أدونيس بدأ يهاجم كل ما هو ثابت فى السياسة والمجتمع والأدب العربى، وكانت النتيجة الدخول إلى السجن ومن ثم المنفى الطوعى إلى لبنان فى ١٩٥٦.

كانت بيروت مدينة ثقافية تشكل مع القاهرة وبغداد أحد المراكز الأدبية للعالم العربى.

شارك أدونيس عام ١٩٥٧ فى تأسيس مجلة «شعر» التى أصبحت بسرعة منارة للإبداع الشعرى فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وعرفت بكثير من الكتاب الأوروبيين المعاصرين عبر الترجمة.

وبعد أحد عشر عاما بدأ أدونيس مجلة ثانية تدعى «مواقف» تابعت العمل نفسه، موسعة مناقشة قضايا عربية أكثر ضخامة وقدمت تصورا عن الشعرية أكثر جرأة ورؤيوية.

ظهر كتاب أدونيس الشعرى الأول عام ١٩٥٠ ومنذ ذلك الوقت أنتج إحدى عشرة مجموعة شعرية، وكان فى الوقت نفسه يعيد تقييم التراث العربى منتجا عدة مختارات شعرية وخمسة كتب فى النقد الأدبى والشعرية، وحصل عام ١٩٧٣ على درجة الدكتوراة بتقديمه أطروحة حللت تاريخ الثقافة العربية من منظور التحول والتغير، الثبات والاتباع ونبض التحول، واصلا إلى نتيجة تفيد أن التيارات المحافظة داخل الإسلام قمعت الإبداع بشكل كارثى.

أصبحت هذه الفكرة محورية فى حياته وأعماله.

يمتلك أدونيس صلة مع التراث الصوفى، ويحتفل بما يحبه فى الماضى العربى، إلا أنه يصر على الانفتاح على جميع الثقافات وعلى الروح المغامرة للتغير وعلى خلق حداثة عربية متميزة.

حين كان يناقش الماركسية فى السبعينيات طرح السؤال التالى:

كيف نوحد بين الحلاج ولينين؟

وفيما كان يتأمل ميل الشعراء العرب إلى إنتاج نسخ زخرفية عن النماذج المؤسسة مسبقا قال:

للمحاكاة ، اسم آخر ، الموت .

وكما اكتشفت، فإن إبداعات أدونيس الشعرية أصيلة وعميقة الغور. إنها لا تعيد صياغة المحتوى التقليدى فحسب، بل القالب الأم للشعر العربى ومعايير الإيقاع السائدة وتركيب الكلمات والجمل والاصطلاحات والصور، الأمر الذى جعل النقاد العرب التقليديين يشحبون.

حيرت إبداعاته القراء، حتى الذين يعجبون بالتجريب فى إطار محدد، ولا يزال آخرون ينتقدونه لأنه لا يشترك معهم فى التزامهم السياسى. وبسبب من هذا يمتلك جمهوراً أقل من الذى يمتلكه شعراء عرب آخرون من البارزين.

رغم ذلك، يُعتبر أدونيس، بشكل واسع شرارة وصاعقة، ومستقصيا، تفتتح كتاباته إمكانات جديدة وأرضا للمخيلة سيستند عليها الشعر العربى زمنا طويلا.

حين قرأت النقاد العرب الذين كتبوا عنه حصلت على التعليقات التالية:

- لا نبالغ إذا قلنا إن عمل أدونيس فى الشعر العربى مشابه فى تأثيره لعمل باوند وإليوت فى الشعر الإنجليزى والأمريكى.
- إنه الأكثر تأثيرا فى الشعر العربى اليوم.
- يبقى أدونيس بالنسبة إلى القراء الذين يحترمونه رائد أراض غير محروثة يكمن فيها فقط مستقبل التراث الشعرى العربى.
- يعتبر أدونيس، من حيث هو شاعر ومنظر، صاحب التأثير الأكبر على الشعر العربى اليوم. إنه واسع الثقافة، عميق الاطلاع على الأدب العربى والأوروبى ويمتلك رؤية عميقة للثقافة العربية وللقوى التى صاغتها.
- يمتلك قريحة وقوة لغوية مدهشة. إنه متمرد وقوة هدم (لغم الحضارة، هذا هواسمى)، يمتلك أيضا

قوة رفض إيجابية مشحونة بحب معذب لثقافته ولبلاده إنه، بالتأكيد، واحد من أعظم الشعراء فى تاريخ اللغة...

ترجم شعر أدونيس إلى لغات عدة إلا أنه من المستحيل كما اكتشفت، لسوء حظى، العثور على ترجمات مقنعة ما عدا فى مختارات قصيرة نسبيا فى المجموعات المختارة المترجمة. إن الكتاب الذى يتصف بالقيمة والمتوفر هو طبعة البنجوين لعام (١٩٥٦) بعنوان: الشعر المعاصر للعالم العربى.

تاريخ

ماذا عن التراث الشعرى الذى جاء منه أدونيس؟

إنه مغاير لتراثنا إلى درجة أن كلمة مشاعر تعنى شيئا مختلفا فى كل من المجتمعين. رأيت هذا بنفسى فى الخريف المنصرم حين حضرت مهرجانا للشعر العربى أقيم فى بغداد. كان الشعر يقرأ لمدة أربع ساعات فى اليوم بحضور حشود ضخمة تنفجر بالتصفيق كلما عزفت كلمات الشاعر وأداؤه المسرحى على وتر ما، وكان التليفزيون يبث وقائع المهرجان من الصباح إلى المساء. كان المهرجان يعبر بالطبع عن برنامج عمل سياسى وهو دعم العراق فى حربه ضد إيران، إذ التزم الشعراء الذين جاؤوا من جميع أنحاء العالم العربى بتقديم مديح طنان واستنكارات. ولكن أن يستخدم مهرجان شعرى كأداة للدعاية السياسية كان شيئا يثير الدهشة.

يمتلك الشعراء موقفا محوريا فى المجتمع العربى وتعتبر قراءاتهم طقسا وتلعب دوراً حاسماً فى بعض القضايا العامة. ولقد بدأ هذا التداخل بين الشعر والسلطة فى الصحراء منذ أربعة عشر قرنا .

فى عام ٥٠٠ بعد الميلاد وقبل قرن من تأسيس الإسلام انبثق بين القبائل البدوية فى الصحراء العربية تنوير درامى؛ إذ تم تأليف بعض روائع الأدب العربى فى شكل أناشيد طويلة فى المدح أو الهجاء، وتتوضح هنا الخاصة العربية السابقة فى الاستمتاع باللغة البديعة والطنانة، إلا أن التقنية كانت معقدة، إذ إن اللغة العربية غنية بالقوافى؛ بحيث يمكن لقصيدة تتألف من خمسين أو مائة بيت أن تستخدم قافية واحدة.

حين أسس النبى محمد الدعوة الإسلامية فى أوائل القرن السابع طرأ تحول سريع على تاريخ الشعر العربى ونشرت حملة عسكرية دينية جبارة الإسلام واللغة العربية من إسبانيا إلى آسيا الوسطى وإلى بلدان الشرق الأوسط وشمال

أفريقيا. وانطلقت الحركة الإبداعية العربية فى القرون الأحد عشر التالية فى الإمبراطورية الإسلامية آخذة أشكال مختلفة فى الأماكن التى سادت فيها اللغة العربية.

كانت بغداد طوال قرون عدة مركزا ترعرع فيه بعض الشعراء الكبار. ورغم نمو أشكال جديدة واستمرار مكانة الشعراء، بدأت تقل الأعمال الأدبية الأصيلة التى كان عليها أن تهزم ثقلاً ميتا مستمراً من الصنعة والتحذلق. وفى الستمائة عام السابقة على عام ١٩٠٠، أثناء حكم العثمانيين، كان التراث الشعرى العظيم سجلا محتضرا من التحذلق والتكلف. فى ذلك الوقت تقلص الجزء العربى من الإمبراطورية الإسلامية إلى المنطقة التى تشمل الدول العربية.

وبحلول عام ١٩١٨ سيطرت فرنسا وبريطانيا على أجزاء كثيرة من الإمبراطورية المنطفئة، وكان تأثير الاستعمار الأوروبى ذا حدين فى البلدان العربية كما فى الأمكنة الأخرى. كانت نماذج الفكر والعمل الغربيين حاضرة بقوة مغرية، إلا أنها كانت أيضا وسائل للقمع والاستئصال.

تخلصت البلدان العربية من الهيمنة الأوروبية فى فترة ما بين الحربين وبعد ذلك بوقت قصير صارت أكثر انغماسا فى التكنولوجيا الغربية وفرضياتها، وبرزت إلى السطح وفى داخل كل شخص هذه المعادلة: القبول المطلق للحداثة الأوروبية والأمريكية فيما بعد أو الرفض المطلق لها، أو الرغبة فى استخدام تقنياتها لتطوير القيم العربية والإسلامية.. إلخ. وعكس الشعر المرتبط بالمسألة، على مستوى عميق توترا قاسيا بين أطروحات متصارعة حول مفهوم الإنسان. أثناء ذلك، هيمنت على التاريخ السياسى للعالم العربى فلسطين وإسرائيل والحرب الباردة والصراعات النفطية وتحولت المنطقة كلها بالنسبة إلى كثير من مواطنيها إلى ساحة حرب.

الوجه

إزاء هذه الخلفية يتوضح التاريخ الشعرى للمائة عام الأخيرة.

استمر الكتاب النيو ـ كلاسيكيون بكتابة الشعر التقليدى ولايزالون يفعلون ذلك فى الوقت الحاضر. وكان معظم الشعر الذى قرئ فى مهرجان بغداد من النوع نفسه، إلا أن كثيراً من الشعراء العرب قالوا إنهم يعيشون بعض الازدهار لتقليد شعرى مفلس وظهرت فى العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر حركة تدعو إلى التبسط والعودة إلى نماذج العصور العظيمة للشعر العربى. وكان محتما مع تقدم الحداثة أن يستكشف الشعراء طريقة الكتابة التى افتتحها الشعراء الغربيون فى تجريب الحداثة. وكانت هذه عملية صدامية ومسكرة؛ لأنها تعنى تجريب تركيبة ذهنية لحضارة أخرى ومعاناة القلق من الشعور بخيانة التركيبة الذهنية الخاصة، وربما التخلى عن القيم العربية والإسلامية الجوهرية إلى الأبد.

كان هذا يعنى فى البداية تبنى تأثيرات من رومانتيكية القرن التاسع عشر الفرنسية والإنجليزية وأحيانا الأمريكية. وكان المثال الأفضل عن المهجريين هو جبران خليل جبران اللبنانى الذى كتب بالعربية والإنجليزية. وليس من المعروف كثيرا أن جبران كان واحداً من جيل كامل من الشعراء السوريين واللبنانيين الذين اختاروا المنفى الطوعى والذين حاولوا قيادة دفة الشعر العربى فى نيويورك والبرازيل.

وبحلول عام ١٩٤٥ ازدهرت الحركتان الرومانتيكية والرمزية ولم تعودا متماشيتين مع العصر. وحدثت فى العقود الأربعة التالية حركة تمثل كبيرة: بدا أن الشعراء فى سوريا ولبنان والعراق وفى أمكنة أخرى، استوعبوا التطور الكامل لشعر القرن العشرين فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة فى رشفة كبيرة واحدة، وبذلوا جهودهم كى لا يصبحوا متنافسين كالفرنسيين، بل ليبتكروا اللغة الشعرية المجهولة للعرب المعاصرين.

كان تأثير إليوت حاضرا بيد أنه لم يكن فريدا؛ إذ إن قصيدة (الأرض الخراب)، بصورها عن أرض قاحلة تنتظر الانبعاث لاقت صدى عند كثير من شعراء ما بعد الحرب فى الشرق الأوسط.

وقدمت مقالته التراث والموهبة الفردية وجهة نظر عن الإبداع ضمن الاستمرارية، كان لها تأثير واضح. ولم يكن إليوت إلا واحداً من بين عدد كبير من الشعراء والنقاد والمنظرين الذين أثروا، إلا أن التأثيرات الأساسية فى شعر أدونيس هى فرنسية. وبدأ العرب يكتبون أنواعا من الشعر لم يكن واردا أن يتم تقبلها فى أى وقت قبل عام ١٩٤٠.

التفعيلة الجديدة

شهدت العقود الأربعة الماضية الجيشان الأكثر فجائية وتأثيرا فى الشعر العربى منذ القرن السادس الذى فتح له دروبا لم تكن مألوفة.

ومن الممتع لمراقب خارجى أن التغيير حصل فى البداية عن طريق مناقشة علم موسيقى الشعر بما فيه البحر والأوزان؛ إذ أصبح الشعر العربى الكلاسيكى« سرير ضحاك» وترك تأثيره من مستوى الموضوع إلى مستوى الإيقاع والصوت وكانت الخطوة الأولى فى تفكيكه فتح القصيدة على مستوى الأوزان.

كان وزن القصيدة العربية ـ عدد ونمط التفعيلات التى تحتويها ـ يجب أن يحاكى أحد النماذج الستة عشر المعروفة وفق المعايير التقليدية. وكما يعرف الجميع يعتمد البيت الكلاسيكى فى الشعر الإنجليزى على الوزن الأيامبى الذى يتألف من خمس تفعيلات وتحتوى كل تفعيلة على مقطع متحرك يليه مقطع ساكن.

كانت القصيدة تبنى وفق نموذج واحد من الأبيات المقفاة التى تعتمد بحرا واحدا وغالبا ما كان المحتوى يتمدد ويتقلص ويختصر ليناسب سرير الضحاك الذى أُسس ـ كما فى أنظمة التفعيلة ـ على المستوى الدقيق للمقاطع التى تؤلف كل بيت.

أمام هذه المنظومة الثابتة والواسعة الانتشار للتقاليد الشعرية، كان مفهوم القصيدة من حيث هى تجربة جديدة معيشة بحرية مرفوضا تماما. وكانت فكرة كهذه ستبدو شكلا من الكفر ورفضا واضحاً للتقاليد المقدسة.

بدأ حوالى عام ١٩٥٠ عدد من المبدعين الحداثيين بإعلان تحديهم، والمثال الواضح على ذلك هو الشاعرة العراقية نازك الملائكة التى قالت إن البيت الشعرى لم يعد بحاجة إلى احتواء عدد التفعيلات المحدد مسبقا. يجب أن يكون لكل بيت طوله المناسب لمحتواه وزخمه. وكان هذا الاقتراح العقلانى لتنويع طول الأبيات أكثر ثورية مما بدا؛ إذ إن مبتدعته كانت تعرف القوة الكامنة فى الفوضى وأصرت على أن كل تفعيلة فى القصيدة يجب أن تبقى مماثلة وأن القافية يجب أن تتتابع فى نموذج منتظم.

تسبب هذا التجريب المحدود الذى اتبعه بعض الشعراء فى أوائل الخمسينيات فى نشوء حركة الشعر الحر التى أسست للدفعة المحورية فى الشعر العربى فى الأعوام الخمسة والثلاثين الأخيرة.

لم يكن يوجد تلاعب بالبحر نفسه الذى بدا الأساس الظاهر للإيقاع فى شعر هذه الحركة، وتركز النقاش حول أى تنوع وزنى كان مسموحا به ومفيداً. إلا أن التأثير الكلى الذى تولد هو السماح بطبيعة أكبر وبقرب من العربية الدارجة وجرب الشعراء المغامرون هذه التقنيات الجديدة.

كانت النتيجة حدثا أكثر درامية؛ أحس بعض الشعراء بالإمكانات الجديدة فتخلصوا من جميع القيود، وبدأوا بكتابة الشعر الذى يتيح فى كل قصيدة التفعيلة وطول البيت والقافية وكل عنصر وزنى آخر. ولم تعد هناك حاجة لشبكة أمان وما من شئ ثابت مسبقا.

وقالوا إن القصيدة يجب أن تكتب بلا قافية أو أشكال معدة مسبقا أو أساس وزنى يعتمد البحور بالنسبة إلى الإيقاع. وكانوا يشيرون إلى إدراك رؤيوى جديد للعالم يحتاج إلى طريقة شعرية مختلفة. حين تم التخلص من الدعامات بدا أنه لا يوجد قوانين مطلقا، وكانت أمام الشعراء مهمة صعبة وهى اكتشاف مصادر أخرى لتركيب الكلام والنبرة والتكرار والتوازى وطول الأبيات والمفردات ليجعلوا القصيدة تتدفق.

وكان على الحياة العضوية المنفتحة للقصيدة أن تولد إيقاعها الخاص وبنيتها، وستصبح كل قصيدة نوعا من الارتجال، مما أدى إلى حيرة القراء واستيائهم. بدا الأمر كأنهم يستمتعون بحفلة لتنغيمات باخ ولتأليفاته الموسيقية التى تشترك فيها آلات وأصوات مختلفة حين بدأ بعض الموسيقيين يعزفون جازاً حراً من الشكل.

إن شكل الشعرية هذا هو الذى يفهمه ناطق الإنجليزية المعاصر ويسميه الشعر الحر، وهذا الانتقال من نظام بحرى مغلق مرورا بتغيير بعض العناصر الفردية إلى ما يسمى بالشعر الحر، يصف العملية التى قام بها الشعراء الأوروبيون والأمريكيون لفتح الأشكال والإيقاع منذ أربعين عاما. وبينما قدم الشعراء الغربيون أنفسهم كنماذج للتغيير، لم يكن التحول فى الشعر العربى دون ألم.

ترسخت حساسية جديدة كليا، يمكن أن يكون لها جذور فى التجربة العربية إلا أنها لم تتجسد أبدا من قبل فى الشعر العربى وكانت ضرورية للقيام بالفتح الجديد ولإدراك واستخدام الأداة الجديدة.

لم يفهم أدونيس هذه الحرية كإثارة لسلسلة من التحديات التقنية المعزولة ليتم التنافس على تجاوزها. بالأحرى، قام بذلك من الداخل، كساكن لهذه الأداة الجديدة، وبدا أنها تزامنت مع ضرورة سابقة الوجود فى تكوينه، ولقد خطا الخطوة دون تراجع مرتجلا طرقا جديدة لكتابة القصيدة لم تكن معروفة من قبل فى اللغة العربية، ولا يضاهيها فى بعض الحالات شئ فى الشعر الغربى. إنه يزدرى الذين يقلدون النماذج الغربية كما ينبذ العرب التقليديين. ولا يمكن أن يتفق عربيان على الكمية التى يفهمانها من شعره، إلا أن الجميع يجمعون على أن أدونيس هو رائد الطريق فى الشعر الجديد ورائد الشعر العربى الحر.

شاعر

سيكون من الخطأ القول إن الشعر العربى الحديث لا يكشف إلا علماً جديداً للنظم، ففى تجربة الشعراء أصحاب المكانة لا ينفصل النظم عن الرؤية الأخلاقية، والأمر مؤكد فى حالة أدونيس. ولقد كشف الشاعر والناقد السورى كمال أبو ديب فى مقالة رائعة السلاسة الرؤية المضنية لشعره. وسأجعل هذه المقالة نقطة انطلاقى هنا بسبب غياب الترجمات الجيدة لمعظم أعماله. من السهل أن نرى أدونيس متمردا ومخربا يهدم الإيقاعات المؤسسة ويقسر الكلمات على مزاوجات عنيفة ويتمرد على جدار الصور بشكل صدامى ويبشر بإنجيل من المعارضة التى لا تتوقف للسلطة وللموروث . ورغم أن هذا كله يمكن أن يكون صحيحاً فإنه يفقدنا النقطة الأساسية كما يقول أبو ديب. أدونيس متأثر بالرؤية الصوفية التى قمعت داخل الخطاب الرسمى للثقافة الإسلامية. إنه يلاحق طاقة، معنى جوهرياً وقوة وجود محتفلاً برياح الروح التى تبعث الحياة فى كل جزئيات العالم المنفصلة والمتصلبة والمتصارعة. حين يجمد العالم فى شكل مُغرِق فى المعلوماتية فاصلا الأشياء التى هى جوهرياً واحدة، يبدأ أدونيس بتكسير مقولاته الجامدة بشكل صائب على الورق. إلا أن هدف كشوفاته العميقة هو تحرير الوحدة الأعمق والدفق الذى توجد فيه أشكال العالم كلها.

ويدعم هذه الرؤية عن السيرورة المتنوعة والمتجددة ذاتياً وسط أشياء العالم تماسك التفاصيل الهائلة التنوع فى شعره، وسيطرة استراتيجية على صعيد الشكل والأسلوب. إن أحد أشكال هذه القوة التوليدية هو إلاله أدونيس الذى يمتلك عرافا يدعى على أحمد سعيد.

حين يتحرك أدونيس فى حقل الطبيعة، يقول أبو ديب، يستطيع شعره أن يجسد التحولات السحرية الحقيقية بأصالة مدهشة، ولهذا نرى فى شعره تحولات مدهشة وتصريحات الهوية المفاجئة:

وحش يتقدم، يحمل زهرة.

وحين يدخل حقل الصراع الإنسانى، خاصة فى إطار التجربة العربية العامة، يقف ضد الحقائق المأساوية للتقسيم التى لا يمكن أن تحال سحرياً إلى نوع من وحدة متجددة ذاتياً بسهولة.

ويبدو هنا أن الشعر يمتلك بديلين فقط. الأول هو الحركة نحو الاتحاد مع امرأة معشوقة تنبعث التحولات والتجددات القديمة فى جسدها ثانية. البديل الثانى هو مواجهة جنون حضارى لا يهدأ. يتبنى شعر أدونيس الموقفين المختلفين فى أوقات مختلفة وتعبر عن الموقف الأول قصيدة طويلة بعنوان «تحولات العاشق»:

ـ ١ ـ

كان اسمها يسير صامتا فى غابات الحروف ،
والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل
جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،
وكان الهواء راكعا والسماء ممدودة كالأيدى.
فجأة
أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات
رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة .
وبدأ الزهر يرقص
ناسياً قدميه وأليافه
متحصنًا بالكفن.
... .
ليبيرا، ليبيرا فالوس
خيط من الفجر حامض على العين يوقظنا
أحكمى عقدة الجفون.
فى جسدينا يرفع الضوء تلاله وراياته
واللهب يمتد وسائد وسائد
أحكمى عقدة الجفون.
النهار يعلن الليل ـ استيقظى .

...   .

بينى وبين نفسى مسافة

يرصدنى فيها الحب يرصدنى الموت

والجسد عمادتى.

نرى هنا أن الرؤيا تهيمن والأشياء كلها تتدفق فى بعضها بعضا: جسد المعشوقة، النباتات، وحيوانات العالم الطبيعى، أبجدية الشعر (أن نتحدث عن شئ من هذه الأشياء يعنى أن نتحدث تلقائيا عن شئ آخر).

ويتوضح البديل الثانى؛ أى مواجهة الجنون المجتمعى فى نص طويل من (كتاب الحصار) بعنوان: «صحراء»:

ـ ١ ـ

ألمدائنُ تنحلُّ ، والأرض قاطرةٌ من هباء ، ـ

وحدهُ الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاء.

ـ ٢ ـ

لا طريق إلى بيته ، حصار

والشوارع جبانة؛

من بعيد ، على بيته

قمر ذاهل يتدلى

فى خيوط الغبار.

قلت: هذا طريقى إلى بيتنا ، قال : كلا

لن تمر ، وسدد نحوى رصاصاته ، ـ

حسنًا، لى فى كل حى

رفقة ، لى بيوت ...

ـ ٣ ـ

طرق للدماء ـ

الدماء التى كان طفل يحدث عنها

ويوشوش أصحابه :

لم يعد فى السماء

غيربعض الثقوب التى سميت أنجما...

ـ ٤ ـ

كان صوت المدينة ألطف من أن تشد الرياح
حبل أوتاره ـ
كان وجه المدينة يزهو
مثل طفل يهيىء لليل أحلامه
ويقدم كرسيه للصباح .
وجدوا أشخاصاً فى أكياس:

ـ ٥ ـ

...

شخص لا رأس له
شخص دون يدين ، ودون لسانْ
شخص مخنوق
والباقون بلا هيئات وبلا أسماء
أجننتَ؟ رجاءً
لاتكتب عن هذى الأشياء .

....

غَيَّرَ القتل شكل المدينة ـ هذا الحجر
رأسُ طفل ـ
وهذا الدخان زفير البشر.
كل شئ يرتل منفاه/ بحر
من دماء ـ وماذا
تتوقع هذى الصباحات غير شرايينها المبحرة
فى السديم ، وفى لجة المجزرة ؟

....

سوف ترى، ـ
قل اسمه
أو قل رسمت وجهه
مد يديك نحوه

أو ابتسم
أو قل فرحتُ مرة
أو قل حزنت مرة،
سوف ترى :
ليس هناك وطن .

... .

لا تموت لأنك من خالق،
أو لأنك هذا الجسد
أنت ميت لأنك وجه الأبد.
كل ما أنكرته العيون سترعاه عينى، —
ذاك عهد الصداقة بين الخراب وبينى.

... ...

ومنذ أسلمت نفسى لنفسى ، وساءلت :
ما الفرق بينى وبين الخراب ؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر :
لاجواب.

من السهل أن نفهم الآن لماذا كان النظم الجديد منزلا لأدونيس. أن تكتب بحرية مطلقة؛ حيث العالم والبيت الإيقاعى حران فى إعادة ابتكار نفسيهما من لحظة إلى لحظة، سيكون تهديما ومحاولة يائسة لعرقلة سرعة الوجود التى لا يمكن التحكّم بها.

كوكب

من الممتع أن نرى أن الأشياء الكثيرة التى تجعل أدونيس يمثل تحديا للقراء العرب، هى نفسها التى تجعله مقبولا فى الغرب، إلا أن هناك تحديا للغربيين أيضا وهو ببساطة نقيض ما يواجهه الغرب.

يمكننا أن نستوعب عمله بسهولة ونحيله إلى نماذج مألوفة؛ أى أن نقرأه كأوروبى غرائبى أو شاعر أميركى شمالى حدث أن كتب بالعربية.

إلا أن هذا سيكون تشويها.

إن التحدى بالنسبة إلينا هو أن نميز كيف يعيد عمله عمقيا خَلْقَ تقليد عربى ليس نسخة عن تقليدنا أو على الأقل سيظل هذا التحدى مطروحا إلى أن نحصل على نصوص من شعره تتنفس فى الإنجليزية. وإلى أن يحدث هذا، لن يكون التقييم الآن إلا ارتجاليا.

يعمل أدونيس فى خط جبهوى أمامى معزول، خط يبتكر معاييره التى يجب أن تستوعب إنجازاته من خلالها. وهذا صحيح فى السياق الغربى أكثر منه فى اللغة العربية؛ لأن شعره ينبعث من التخصيب المتقاطع لثقافتين رئيسيتين هما العربية والأوروبية: إنه شئ يلفت الانتباه، أدب كوكبى جديد يتطلب تعاطفاً ومقدرةً نبيهةً وعملاً جاداً ، ولا أعنى هنا ببساطة الأدب الذى يأخذ كوكب الأرض موضوعا له ليناقش مسألة البيئة مثلاً أو تهديد الأسلحة النووية. أعنى هنا الأدب الذى ولد من التوترات الملموسة للتاريخ الحديث ولتفسيراته كما بدأت شعوب الأرض تعيشها فى إطار من المعاناة والظلم وفى الجماعات التى لاتعيش حالة من الرخاء.

يحمل شعر أدونيس فى الحركات الإيقاعية التى يبتكرها، وفى لغة صوره، ملامح العالم العربى والغرب فى حالة اصطدامهما. ولن يوجد هذا الشعر لو لم يعش كاتبه ذلك التصادم إلى النهاية ويجعله يبتكر اتجاهات فى كتاباته غير مألوفة ومحفوفة بالمجازفة. وهذا يستدعى بدوره مصادر للقراءة ستكون ملائمة لظاهرة الأدب الكوكبى الذى لا يزال شيئا جديدا فى العالم.

يجب أن تكون بعض هذه المصادر فى الغرب معتمدة على البحث السكولائى للتأكد من أننا لن نسئ فهم الإحالات الأدبية فى عمله واستيعاب الدلالات التراثية المحيطة.

فيما وراء ذلك، يتطلب شعره تعاطفا كبيراً وحدْساً من العرب والغربيين على السواء، من أجل أن نضعه فى سياقه كما يؤكد: شعراً حديثا عظيماً مكتوباً بصوت عربى متميز .